

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 9 #4
2024

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Крупным планом: И.А. Бунин
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

studia litterarum

том 9 #4
2024

Москва

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2024. –Т. 9, № 4. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. – 400 с.

Academic journal. — 2024. – Vol. 9, no 4. — Moscow, IWL RAS Publ., 2024. – 400 p.

Включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

Indexed: Scopus, WoS (ESCI)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 — 66625 от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal is registered at the Federal Service for Supervision of Media and Mass Communications Registration Certificate PE № FS 77 — 66625, July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial Department:
Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 9 #4
2024

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

Close Up: Ivan Bunin

Folklore Studies

Textology. Materials. Publications

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/TIYXHZ
УДК 82.0
ББК 83+85.37

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ЭФФЕКТА ПРИСУТСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© 2024 г. Д.В. Шулятьева
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 07 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31

Аннотация: В книге «Производство присутствия. Чего не может передать значение» Х.-У. Гумбрехт определяет эстетический опыт как «осцилляцию между эффектами значения и присутствия», при этом последние рассматриваются в гуманитаристике сравнительно реже. Как создается эффект присутствия в литературе и в кино? В статье рассматривается несколько таких механизмов. Так, в производстве эффекта присутствия участвуют как механизмы «избыточности» (сопоставимые с понятием «третьего смысла» по Р. Барту, «эксцесса» по К. Томпсон и Л. Уильямс) и «лакунарности», так и те, что позволяют (на уровне репрезентации) сместить акцент с производства значения на создание телесного, чувственно проживаемого контакта. В создании такого переживания участвуют гаптические образы, позволяющие активизировать осязательное восприятие читателя. Интенсифицировать эффект присутствия и имитировать неопосредованность контакта читателя с художественным миром позволяет и скорость репрезентации событий. В результате можно говорить об установлении телесно-миметических отношений между читателем и художественным миром — они позволяют охарактеризовать специфику того читательского переживания, которое создается эффектами присутствия.

Ключевые слова: эстетический опыт, присутствие, экспериенциальность, телесный мимесис, гаптический образ, нарративная скорость, рецептивное событие, эксцесс.

Информация об авторе: Дина Владимировна Шулятьева — кандидат филологических наук, доцент, Школа философии и культурологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Для цитирования: *Шулятьева Д.В.* Способы создания эффекта присутствия в литературе и кино: теоретический аспект // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 10–31. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

MODES OF EVOCATION OF THE PRESENCE EFFECT IN LITERATURE AND CINEMA: THEORETICAL ASPECT

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: March 07, 2024
Approved after reviewing: April 28, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: In the book "Production of Presence. What Meaning Cannot Convey," H.-U. Gumbrecht defines aesthetic experience as "an oscillation between presence effects and meaning effects," but presence effects are researched relatively less often in literary and film theory. How is the presence effect produced in literature and cinema? In the article, the author examines both cinematic and fictional "excess" and "lacunae" that participate in the production of the presence effect, as well as other means that shift the focus from the production of meaning to the creation of a bodily, sensually experienced contact. Haptic images are involved in creating such an experience, activating the tactile perception of the reader. In recreating the effect of presence, the speed of representation is also involved: it allows us to simulate the non-mediated contact of the reader with the narrative world. The presence effects in literature and cinema also problematize the mimetic interaction between the reader and the narrative: it is possible to talk about establishing "bodily-mimetic" relations that would characterize the peculiarity of the reader's experience shaped by the effects of presence.
Keywords: aesthetic experience, presence, experientiality, bodily mimesis, haptic image, narrative pace, reception event, excess.
Information about the author: Dina V. Shulyatyeva, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St., 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395
E-mail: dshulyatyeva@hse.ru
For citation: Shulyatyeva, D.V. "Modes of Evocation of the Presence Effect in Literature and Cinema: Theoretical Aspect." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 10–31. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31

Филология все чаще обращается к обсуждению того, как действует текст, какие эффекты производит на читателя, какой опыт для него моделирует. Чтение при этом понимается как интерсубъективное взаимодействие, требующее от читателя творческого соучастия. Рассмотрение литературы в перспективе производимого ею эстетического переживания предполагает интерес к тому, как происходит погружение читателя в художественный мир, как создается эстетическая иллюзия, какие механизмы при этом задействуются. Эстетическое переживание предполагает сохранение дистанции между читателем и художественным миром, но и создание у него перцептивной иллюзии неопосредованного взаимодействия. Каким образом может быть описана эта сторона читательского опыта? И каким образом художественный текст может способствовать созданию такой иллюзии?

Эстетическое переживание понимается Х.У. Гумбрехтом как колебание (читателя/зрителя) между эффектами значения и эффектами присутствия [4, с. 110]. Аналогичным (но не идентичным) образом оно определялось и другими исследователями как до, так и после Гумбрехта: как приближение и дистанцирование (В. Вольф) [26], вовлечение и абстрагирование (В. Изер) [9, с. 216], схватывание и ускользание (Ж. Делез) [6], истолкование и озарение (А. Гэллоуэй) [5]. В книге «Производство присутствия. Чего не может передать значение» (2004) Гумбрехт предлагает перенаправить исследовательское внимание с того, что поддается истолкованию, на то, что этого истолкования бежит, сопротивляется ему, зато участвует в создании телесно проживаемого контакта, значимого для любого эстетического опыта, в том числе для читательского взаимодействия с литературными мирами или для зрительского — с кинематографическими. Гумбрехт

не столько противопоставляет «значение» и «присутствие», сколько подчеркивает их равнозначное участие в моделировании эстетического опыта; указывает он и на необходимость описания эффектов присутствия, которым гуманитаристика уделяла пока явно меньшее внимание.

Понятие присутствия у Гумбрехта сопоставимо и с тем, что в нарратологической традиции описывается как «экспериенциальность» — способность повествования репрезентировать отдельный опыт и способность воспринимающего этот опыт проживать. «Экспериенциальность» определяется М. Флудерник как «квазимиметическое воссоздание реального опыта» [14, с. 9], а М. Караччоло — в попытке принципиального переосмысления этого понятия — уже как «воздействие, производимое на нас» [13, с. 177]. Караччоло подчеркивает, что это воздействие может обладать разной силой, и от этого зависит степень «экспериенциальности» того или иного нарратива. И понятие присутствия, и понятие экспериенциальности указывают на необходимость описания создаваемой зоны «контакта», погружения, вовлечения читателя в нарративный мир; уместным представляется и размышление о тех механизмах, которые позволяют этому «контакту» состояться. При этом М. Флудерник в рассмотрении «экспериенциальности» в явно большей степени обсуждает те механизмы, что позволяют в повествовании репрезентировать опыт, тогда как М. Караччоло рассматривает экспериенциальность в энактивистской перспективе, требующей внимания к интерсубъективному взаимодействию читателя и повествовательного мира и большего внимания к участию читателя в этом взаимодействии.

Рассмотрение эффектов присутствия, производимых в литературе и кино, ставит вопрос и о специфике миметического взаимодействия читателя/зрителя с нарративным миром, о возможностях определения и переопределения понятия мимесиса. Мимесис в таком случае понимается как коммуникативный процесс, при котором один субъект подражает другому, он отличен от семиозиса [7, с. 138]. Но каков характер этого подражания, можно ли говорить об особом телесном мимесисе (в его отличии, например, от зрительного) и как его можно описать?

При рассмотрении одного из компонентов эстетического опыта — присутствия — возникает вопрос, как это присутствие создается, как этот эффект достигается, какие механизмы (на уровне репрезентации и за ее

пределами) при этом задействуются, какие аналитические инструменты возможно использовать для этого описания. С.Н. Зенкин отмечает, что сам Х.У. Гумбрехт скорее пишет «интеллектуальную историю этой идеи в европейской культуре» [8, с. 76], нежели концентрируется на его феноменологии. К тому же понятие присутствия, может быть, в большей степени обсуждается им в контексте перформативных примеров, предполагающих или устранение, или существенную редукцию опосредования: в «Производстве присутствия» он рассматривает карнавал, действа, представления, тогда как иные сферы производства присутствия, такие как литература и кино, по определению должны функционировать иначе, поскольку не могут избежать опосредования. Стоит различать поэтому понятие присутствия и понятие эффекта присутствия: если первое применимо скорее к перформативным практикам, предполагающим более непосредственный контакт с художественным миром, то второй следует отнести к тем «средам», в которых устранение опосредования невозможно (литература, кино). Нас интересует второй случай.

При помощи каких аналитических инструментов можно описать создание эффекта присутствия в художественном мире? Мы предлагаем обратиться — вслед за Гумбрехтом — к проблематизации понятий «момент интенсивности» и «презентификация», выявить отдельные текстовые инструменты, позволяющие производить такой эффект. Кроме этого, производство эффекта присутствия может опираться и на другие механизмы — среди них мы рассмотрим механизм «избыточности» («эксцесс» по К. Томпсон и Л. Уильямс) и «лакунарности» (по В. Изеру). Помимо этого, эффект присутствия (в отдельных экспериментальных примерах) может заостряться, интенсифицироваться — тому служат, например, гаптические образы, способные (в отличие от оптических) производить эффект касания и снятия дистанции между зрителем/читателем и художественным миром, и скорость репрезентации событий, тоже обеспечивающая погружение читателя в художественный мир. Рассматриваемые способы создания эффекта присутствия позволят говорить и о проблематизации миметических отношений читателя с художественным миром, о том, насколько разнородное переживание они способны ему предложить.

Моменты интенсивности и презентификация

Эффект присутствия, как о нем пишет Гумбрехт, может описываться в том числе при помощи двух понятий: момента интенсивности и презентификации, каждое из которых требует отдельного обсуждения. Если момент интенсивности предполагает дискретность восприятия, т. е. выпадение из происходящего, то презентификация — длительность переживания, развертывание того или иного события в воображении читателя во времени. И то и другое соотносимо с той событийностью в повествовании, которая не относится ни к фабульному, ни к дискурсивному измерению нарратива, а функционирует на уровне читателя/зрителя, на уровне его восприятия и задействования его воображения при погружении в художественный мир. Потому такую событийность, вслед за немецкими нарратологами, можно называть рецептивной: она отделена и от фабульной, и от события презентации (по П. Хюну [16, с. 9–10]), но фиксирует те изменения, которые происходят в читательском восприятии и становятся значимыми для него. Рецептивные события маркируют отклик читателя на происходящее в повествовании, позволяют зафиксировать его участие в развертывании истории — пусть не буквальное (как бывает в интерактивных формах), но опосредованное, задействующее его воображение. Тем и интересны рецептивные события: они не имеют прямого «аналога» на уровне фабулы, но при этом явно включены в то понятие повествования, которое предлагается энактивистами, настаивающими на его прогрессии за счет активного участия читателя в «достраивании» повествовательного мира.

Момент интенсивности — высшая точка напряжения, мобилизация усилий читателя, интенсификация его переживания, «контакт» с предлагаемым ему художественным миром и «озарение» — может создаваться и подготавливаться фабульными и дискурсивными событиями по-разному. То же относится и к презентификации — развертыванию рецептивного события во времени (его представлении в длительности).

Рассмотрим только несколько механизмов, которые позволяют произвести такой эффект присутствия — как во временной дискретности (момент), так и во временной протяженности (длительность).

Моменты интенсивности могут возникать, когда рецептивное событие совпадает с фабульным: кульминация действия, заполнение ключевой лакуны, разрешение интриги, ответ на ключевой вопрос. Подготовка таких

рецептивных событий сопровождается и воспроизводством (в воображении читателя) других — не менее распространенных и устойчивых — эффектов, традиционно отвечающих за создание интенсивности или напряжения. В производстве такого эффекта задействованы так называемые нарративные универсалии (саспенс, удивление, любопытство) [24], отвечающие за вовлечение читателя/зрителя, за создание напряжения и, как следствие, за производство присутствия. Помимо универсальных механизмов, предполагающих совпадение событийности на разных ее уровнях, при производстве моментов интенсивности задействуется и другой механизм, напрямую не связанный с фабульной или дискурсивной событийностью, но непосредственно зависящий от субъективного опыта читателя (как художественного, так и внехудожественного). Такой момент интенсивности возникает в результате соотнесения происходящего в вымышленном мире с предшествующим опытом читателя и в результате узнавания в нем того, что прежде было пережито. Этот процесс по своей сути напоминает «пунктум», как его называл Р. Барт, когда описывал встречу зрителя с фотографией. Пунктум, по Барту, это «рана», «укол», то, что в рассказываемой фотографией истории «задевает» зрителя, притягивает его внимание, запускает в нем переживание [3, с. 54]. Пунктум возникает вследствие предельно субъективного соотнесения с репрезентацией (т. е. он может возникнуть, а может не возникнуть; одного зрителя «ранит», другого — нет), которое не поддается потому просчитыванию или алгоритмизации. Но пунктум, помимо собственной «непредсказуемости», — еще и точка отсчета для развертывания события в воображении зрителя, вследствие возникновения которого, по Барту, фотография приключается во мне («одно фото во мне “приключается”, другое – нет» [3, с. 42]. Пунктум (если рассматривать его как частный случай момента интенсивности) не только полностью подчинен соотнесению с предшествующим опытом зрителя, но и обращает момент переживания в длительность, позволяет превратить «укол», вызванный репрезентацией, в полноценное развертываемое во времени событие, действующее теперь уже в зрительском воображении. Кажется, именно о таких моментах интенсивности, рассматриваемых с оглядкой на читательский опыт, пишет и Гумбрехт . Такой способ производства момента интенсивности позволяет посмотреть на эстетический опыт в перспективе творческой активности читателя: не только художественный мир вовлекает нас в происходящее, но

и мы сами вовлекаемся в этот мир, мы сами втягиваем его в собственное воображение. Потому пример с моментом-пунктумом всецело строится на зависимости от прежнего читательского/зрительского опыта, причем не только внехудожественного, но и художественного тоже. Потому иным примером момента интенсивности в таком случае становится узнанный в произведении интертекст, функционирующий тогда и настолько, когда он опознается читателем и представляет для него своеобразный «экспериенциальный след», т. е. по сути становится для него отдельным событием, производство которого зависит и от событийной структуры репрезентации (конечно), но и от читательского художественного опыта. Момент интенсивности возникает не только в момент узнавания, как мы видели прежде, но и в тот момент, когда ожидаемое (согласно конвенции) не происходит. Такой тип события нарратолог Хюн определяет как «не-событие» [17, с. 322]: то, что в соответствии с повествовательной конвенцией или ожиданиями читателя должно произойти, в повествовании не происходит. Такое «отсутствие» действительно является «не-событием» на фабульном уровне, но при этом становится рецептивным событием для самого читателя и позволяет, если вновь возвращаться к Изеру, удерживать его внимание, вовлекать его в происходящее за счет неполной предсказуемости создаваемого в художественном произведении мира.

Моменты интенсивности представляют собой дискретное переживание (миг, озарение, вспышку), выбрасывающее читателя из фабульной событийности примерно так, как об этом писал Барт, говоря о разных типах чтения: читатель «отрывает взгляд от книги» [1, с. 469], т. е., иными словами, погружается в то продолжение рассказываемой истории, которое происходит уже в его воображении. Презентификация же, наоборот, отвечает за создание длительного переживания, которое традиционно описывают как вовлечение, иммерсию, погружение. Читатель погружается в состояние, которое предполагает (временное) ощущение отсутствия опосредования, возникающее в результате — по С.Т. Кольриджу — «приостановки недоверия» (the willing suspension of disbelief). Так, эффект присутствия может сменяться эффектом значения, но и производиться одновременно с ним. Последнее происходит значительно чаще, поскольку представленные в произведении события могут одновременно как проживаться и переживаться читателем, так и подвергаться истолкованию: и первое, и второе скорее

(но не всегда) зависит не от самой событийности, но от установки читателя, от его желания «прочитать» текст герменевтически или «пережить» аффективно. Так, Барт, размышляя о фотографии, упоминает о чтении романа: «если роман меня действительно захватывает, ментальный образ не возникает вообще» [3, с. 158]. Такое чтение представляет собой только чистое переживание, отвлеченное от попыток истолкования, схватывания и означивания. Возникает вопрос, как эффект присутствия производится в данном случае в тех элементах повествования, которые предполагают одновременно и переживание, и истолкование воспринятого. Еще Изер писал, что вовлечение читателя происходит не столько за счет репрезентированного (наличествующего в повествовании), сколько за счет зон неопределенности — лакун, которые впускают читателя в изображаемый мир, которые позволяют ему в нем «дышать» и по-своему действовать его воображению [9, с. 212]. Такие лакуны, как инструмент производства присутствия, соотносимы с тем, о чем писал сам Гумбрехт: в присутствии, подчеркивает он, всегда есть знак отсутствия [4, с. 110], т. е., если продолжать это размышление, всегда присутствует неопределенность, нехватка, недостаток того, что там могло бы быть в сравнении с ситуацией, абсолютно знакомой читателю и потому им полностью узнаваемой.

Эксцесс

Подчеркнутая лакунарность в изображении события, впускающая читателя в художественный мир, — только один из способов производства присутствия. Иной, как будто бы противоположный первому, заключен не в лакунарности репрезентации, а, наоборот, в ее избыточности, и такой механизм отчасти перекликается с тем, как эффект реального описывал Барт, указывая на те элементы описания (в реалистическом романе), которые кажутся как будто бы излишними, ненужными, не служащими для характеристики персонажа или для продвижения действия. В этом же направлении Барт ведет свое размышление о «третьем смысле», разбирая уже кино, но в виде фотограмм [2]. Разумеется, такая избыточность, служащая для производства эффекта присутствия, касается не только описания (дескриптивов), но и вообще всего того, что кажется излишним по отношению к узнаваемой читателем ситуации. Такая избыточность может проявляться, во-первых, в детализации предметов и пространства, а также в детализации действия

(как у Дж.Д. Сэлинджера, П. Остера или Ж. Перека, допустим). Во-вторых, избыточность может создаваться нагромождением интертекстов: они перестают функционировать как традиционный, «нормальный» интертекст, т. е. больше не отсылают к другому тексту в привычном режиме, не создают пространства смыслового диалога. В-третьих, избыточность может создаваться и при помощи воспроизводимых персонажами эмоций и переживаний: например, репрезентация на уровне изображения удваивается репрезентацией звуковой и становится избыточной. Такая избыточность, работающая на создание эффекта присутствия, перекликается и с понятием «эксцесс», которое (вслед за «третьим смыслом» Барта) предлагает сначала К. Томпсон (анализируя голливудское кино) [25], а затем — Л. Уильямс (говоря о «телесных» жанрах) [10].

«Эксцесс», или избыточность, Уильямс связывает с особым типом взаимодействия зрителя с повествовательным миром: она рассматривает такие жанры, как хоррор, мелодрама, порнография, которые (в ее размышлении) устанавливают телесно-подражательные отношения (an almost involuntary mimicry) зрителя с происходящим, почти полностью исключающие какую-либо опосредованность. Такое телесное подражание, рожденное избыточностью, сопоставимо и с иным (на него она отчасти указывает, но сравнение это не развивает): если в хорроре зритель подражает герою непосредственно (страху, испугу, дрожи в теле героя соответствуют те же реакции в теле зрителя), то в случае с комедией запускается иной процесс [10, с. 67]. Зритель смеется, но вовсе не потому, что герою «тоже смешно», скорее наоборот: смех как эмоциональная и телесная реакция возникает не из подражания герою, а в противопоставление тому, что испытывает он. И в первом, и во втором случае мы имеем дело с телесной реакцией на происходящее, с той реакцией, которая указывает на функционирование эффектов присутствия. И все-таки эти типы миметического взаимодействия с происходящим разнятся: один имитирует непосредственный контакт с героем и подражание ему, которое можно назвать «телесным мимесисом», другой такого телесного подражания не предполагает (но демонстрирует, как эффект присутствия сочетается с эффектом значения).

Помимо Уильямс, о телесном мимесисе размышляют и другие исследователи, среди которых — С. Шавиро и В. Собчак. Они подчеркивают необходимость переопределения мимесиса с учетом тех практик, которые

производят эффект неопосредованности контакта. Собчак предлагает описывать такой «контакт» при помощи понятия «плотской эмпатии» [22], а вслед за ней К. Хант говорит о «сенсорной эмпатии» [11]. Все они анализируют визуальный (и аудиовизуальный) материал, но, по-видимому, такая специфика эстетического опыта выходит далеко за пределы взаимодействия только с аудиовизуальными образами. На это указывают и работы Р. Барта, в которых он не раз подчеркивает особое, телесное измерение читательского опыта: в работах «Удовольствие от текста» (1973) или «О чтении» (1976), например. Как при помощи визуальных, но и вербальных образов может создаваться такой «телесный контакт» с повествовательным миром?

Такие механизмы производства присутствия, которые «обычный» читатель не замечает (и не должен), иногда «обнажают» себя, представляясь в интенсифицированной, заостренной форме. Это происходит в случае, когда представленные в произведении события вовсе выталкивают читателя из зоны значения, сопротивляются истолкованию, ускользают, не позволяют себя «схватить» и осмыслить. Такие ситуации тоже разнородны, но рассмотрим только некоторые из них, обращенные к концентрации присутствия, намеренному (и в чем-то насильственному) переключению читателя/зрителя в поле чистого переживания, лишенного всякого доступа к значению или истолкованию.

Гаптический образ

Среди таких способов создания эффекта присутствия — гаптический образ, который может функционировать как в литературе, так и в кино, реализуясь, таким образом, словесно, визуально и аудиально. Гаптический образ проблематизирует связь зрения и касания, позволяет актуализировать у зрителя осязательное восприятие, направлен на производство эффекта прикосновения. Гаптический образ сопротивляется истолкованию, как сопротивляется, в противопоставлении оптическому, всякой идентификации, распознаванию, установлению связи с тем объектом, который он, кажется, призван изобразить. Гаптический образ потому и создается нередко при помощи текстур, размывания изображения, лишения его четкости, проявления его «материальности» (царапины на пленке, пиксели на экране) [12, с. 67–68] — он не стремится репрезентировать кого-то или что-то, он

направлен на воссоздание у смотрящего опыта контакта и нередко прикосновения, нацелен на снятие дистанции, насколько это возможно в литературе, в кино или в фотографии, так, чтобы у зрителя не осталось ничего, кроме переживания, так (если возвращаться к словам Барта о чтении романа), чтобы у зрителя не сформировались ментальные образы, а только перцептивные и сенсорные.

Гаптические образы нередко используются в фотографии или в кино, чаще экспериментальном, инкрустируются как в более конвенциональные формы (например, в фильме А. Рене «Хиросима, любовь моя»), так и в менее — последние даже нередко называют «гаптическое кино» (haptic cinema). Подобные образы не позволяют зрителю их истолковать в привычной герменевтической манере, но только пережить — как истолковать бумагу, ковер, часть тела, поверхность кожи? Как истолковать движение рук, жесты, если (нередко) они даже не «привязаны» к своему носителю — визуально отделены от него, к тому же не участвуют в продвижении действия, не влияют на то, что можно было бы назвать сюжетом? Гаптические образы требуют от зрителя не только лишь переживания, но и рефлексии над ним — над тем, как это ощущение создается, как функционирует, как передается с экрана в пространство уже воображения зрителя, как соотносится с его предшествующим опытом («что знали мои пальцы», пишет в своей аналитической статье В. Собчак [23]) и как его варьирует. Гаптические образы создают эффект присутствия, уводя зрителя из области значения, но их потенциал явно шире только того, чтобы вовлечь зрителя в изображаемый мир, лишить его ощущения опосредования. Да, гаптические образы создают пространство контакта, снимают субъектно-объектные отношения, но этот контакт как минимум двойной, создающий у зрителя ощущение прикосновения не только к изображенному объекту (к его поверхности), но и к оболочке посредника — к той «коже фильма», о которой писала Л. Маркс [19; 20]. И даже более того: гаптические образы, как отмечает М. Патерсон [21, с. 140], рассматривая их в контексте современных цифровых технологий, усиливают эффект «соприсутствия», совместного «с кем-то» переживания, даже если этот «кто-то» не изображен (например, на экране) непосредственно.

Гаптический образ в своем осязательном эффекте близок к идее жеста, но и отличается от него: жест (понимаемый в данном случае как изображение прикосновения) репрезентирует осязание, а гаптический образ

лишь указывает на такую возможность, предъявляя смотрящему поверхность того или иного объекта, который трудно идентифицировать. Репрезентация прикосновения включает зрителя в подражательные отношения (он подражает герою, который этот жест производит), а гаптический образ не предполагает такого подражания, он отсылает зрителя к его собственному тактильному опыту и призывает воссоздать его в воображении, следуя «указателю» в виде изображенной поверхности. Гаптический образ потому не предполагает отношений подобия (между героем и зрителем), но создает отношения смежности, при которых воображаемое (и воссоздаваемое) зрителем прикосновение становится частью изображаемого на экране мира, и потому, по-видимому, гаптический образ, устанавливая такие метонимические отношения, и способен производить эффект присутствия, включать зрителя в пространство происходящего действия.

Гаптические образы функционируют не только в пределах искусств, работающих с изображением непосредственно. Известны и примеры в литературе, тоже довольно неожиданно отказывающие читателю в возможности их истолкования, но сохраняющие этот соблазн — «истолковать то, что не поддается истолкованию» (по формуле из стихотворения «Фотоувеличение» А. Скидана) [27, с. 94–95]. Исследования гаптических образов в литературе по-прежнему немногочисленны, хотя в применении к визуальным и звуковым образам в аудиовизуальной культуре распространены, и такая аналогия напрашивается. Существует, однако, специальное исследование, посвященное гаптическим образам в литературном модернизме, предпринятое А. Гаррингтон. Больше внимания А. Гаррингтон уделяет кинематографическому (и иному культурному) контексту, в котором развивается модернизм, формируя «гаптическую эстетику» литературных текстов. Обращается она и к конкретным примерам (Дж. Джойс, В. Вулф и др.), демонстрирующим широкое понимание гаптического как всего, что связано с телесным опытом (героя или нарратора), с его ориентацией в пространстве, с переживанием движения во времени и пространстве, а также с осязательным восприятием [15]. Гаррингтон фокусируется прежде всего на исследовании репрезентации такого опыта в литературных текстах — в их связи и с размышлением о самом процессе письма.

Вслед за Гаррингтон можно привести и другие примеры, проблематизирующие в литературе гаптическую образность и восприятие. Среди таких

примеров — знаменитое изображение головного убора Шарля Бовари из романа Г. Флобера. Появляющееся как будто совсем немотивированно сюжетно, оно не столько характеризует персонажа или продвигает действие, сколько производит эффект касания, сближения, контакта, направленного на читателя непосредственно. Взгляд читателя (вслед за взглядом повествователя) фокусируется на этой «невозможной» фуражке, скользит по ее поверхности, присматривается к ее текстуре, к разнородности материалов, из которых она сделана, как будто бы имитируя привычный жест, соединяя зрение (я смотрю на фуражку — и сохраняю дистанцию по отношению к ней) и прикосновение (я трогаю фуражку — и дистанция исчезает, и создается тактильный контакт), констатируя несводимость такого изображения к представлению о цельном, легко идентифицируемом объекте. Такое изображение головного убора — попытка добиться гаптического эффекта, погружающего читателя в проживание соприкосновения с изображаемым миром, снимающего дистанцию по отношению к нему, обнажающего то ощущение, которое и возникает благодаря эффекту присутствия — как будто бы «опосредования нет».

Подобное уклонение от эффекта значения в пользу эффекта присутствия возникает и в более развернутых и даже в более радикализованных формах. Как погрузить читателя в чистое переживание, лишив его самой возможности истолкования или по крайней мере существенно редуцировав такую возможность? На этот вопрос последовательно отвечает в своем экспериментировании, например, С. Беккет.

Скорость репрезентации

Беккет в целом тяготел к переходу к тем формам (и медийным средам), которые позволяют слову больше звучать и быть видимым, чем сообщать читателю/зрителю какую-то информацию о герое, словесно репрезентировать опыт. Да и его повествователь часто задавался навязчивым вопросом: «как рассказать», «как описать». Он был чувствителен и к звуковой, и к визуальной оболочке вербального образа, потому нередко переносил словесные тексты в кино или на радио, отдавая предпочтение при этом визуальной и звуковой оболочке слова, которая и создавала для зрителя интенсифицированный опыт присутствия, отвлеченного от значения. Так, его пьеса «Не я» (1972) — поток проговариваемого опыта, логорея,

напоминающая более ранние эксперименты сюрреалистов (с их вниманием к грезе, сну, бреду и их воплощению). Словесное воплощение этого опыта еще позволяет читателю отнестись к нему герменевтически — остановиться в процессе чтения, вчитаться, вернуться к предшествующему фрагменту, простроить связи, явно упускаемые в процессе последовательного чтения. Правда, даже и словесный текст, хоть и не предполагает предзаданной скорости чтения, все-таки вовлекает читателя в тот поток, который не предполагает самостоятельной остановки или возвращения. И этот импульс, задаваемый словесным текстом, реализуется в своей полноте и даже буквальности в тот момент, когда литературный текст оказывается представленным на сцене или на экране: в изображении и звуке (и прежде всего звуке). Аудиально оформленный словесный текст представляет собой у Беккета уже неостановимый поток, движущийся с такой скоростью, что произносимый текст почти невозможно распознать, его можно только слышать, т. е. воспринимать как звучание, длящийся звук, превращающий слово в шум. Проговариваемый таким образом текст явно сопротивляется всякому извлечению из него «значения», но погружает слушателя в поток речи, с которым он, по-видимому, и должен себя соотнести, в стремительное движение которого и должен вовлечься здесь и сейчас вместе с героиней. Героиню, к тому же, трудно идентифицировать: она представлена на экране только ртом (без лица и без тела). Беккет как будто бы сознательно отбрасывает все, что только могло бы позволить слушателю традиционно идентифицировать себя с героиней и соотнести себя с репрезентацией ее опыта. Вместо этого слушателю остается только погрузиться в поток неразличимой речи, обнаружив себя внутри него, обнаружив себя его частью, а не дистанцированным наблюдателем. Аналогичным образом строится другая его пьеса — “Play” (1962), которая тоже находит и сценическое, и кинематографическое воплощение. Словесный текст теперь уже трех, а не одного, героев представлен потокообразно — и в кинематографическом воплощении он обретает ту же высокую скорость воспроизведения, которая препятствует его простому (автоматическому) восприятию-пониманию со стороны слушателя. Слушатель, таким образом, балансирует между стремлением понять происходящее (вслушаться в текст, ухватить его, истолковать) и процессом погружения в собственно переживание, основанное на скорости проговаривания и неуловимости образа. Повышенная скорость

проговаривания здесь — инструмент интенсификации эффекта присутствия, препятствующая пониманию, уводящая слушателя от того, что сообщается героями, к тому, как и в какой форме сообщение преподносится и как вовлекает слушателя в это длящееся переживание.

Отсутствие

Эффект присутствия, как мы видели прежде, может создаваться не только при помощи нагромождения (скорости, эмоций, звучания), но и при помощи лакунирования — по принципу «вычитания». Пример такого производства присутствия — через лакунирование — приводит и сам Гумбрехт в одном из выступлений, говоря о полотнах Э. Хоппера, которые нередко предлагают своему зрителю опыт балансирования между идентификацией с персонажем и погружением в пустые, никем и ничем не заполненные пространства. Пустота (как отсутствие чего-либо или кого-либо) тоже становится инструментом создания интенсифицированного эффекта присутствия: она предполагает отсутствие репрезентированного опыта, с которым читатель или зритель мог бы себя соотнести. Такая ситуация заставляет читателя реконструировать опыт в предлагаемом пространстве и времени с опорой на «призрачный» опыт, который не представлен, но который мог бы быть прожит/пережит в предлагаемых в художественном мире координатах. Читатель/зритель в такой ситуации оказывается как будто бы один на один с условиями (пространством и временем), в которых может находиться герой (но не находится), переживая при этом необходимость заполнить предложенную ему пустоту. Фактически такой пример — заостряющий, в чем-то радикализующий более привычные механизмы создания эффекта присутствия. Он высвечивает те процессы, которые происходят и при взаимодействии читателя/зрителя с более конвенциональными формами, но остаются в тени. К такому экспериментированию с пустотой прибегает и Беккет, у которого в пьесе «Дыхание» (и в ее киноадаптации) от звучащего слова остается только дыхание — след присутствия субъекта, лишенного теперь не только иной, визуальной, репрезентации, но и репрезентации словесной (зрителю предлагается только вслушаться в звуки дыхания). И в этом случае читатель/зритель/слушатель остается один на один с как будто бы необжитым пространством, погруженный в поток времени, без явной опоры на репрезентированный опыт, но вынужденный реконструи-

ровать его самостоятельно, при этом балансируя между ощущением «меня там нет» и «я там есть». Такая форма создания присутствия интенсифицирует опыт и более конвенциональный, имеющий дело с репрезентацией: при этом вовлечение происходит не только за счет репрезентации переживания (или иного события), а за счет непредставленного, на которое эта репрезентация указывает, за счет опущенного, невыраженного, лакунированного.

Заключение

Эффекты значения, по Гумбрехту, предполагают дистанцию, тогда как эффекты присутствия добиваются сокращения этой дистанции, и потому разность этих эффектов может быть сопоставима с тем, как функционируют (в том числе в литературном тексте) оптический и гаптический образы. Последний действует метонимически: производя эффект телесного контакта читателя с вымышленным миром, он противопоставляет себя оптическому образу, хранящему дистанцию, «информирующему», предполагающему «опознание» изображенного объекта и его осмысление (а не только взаимодействие на уровне чувственного переживания). Скорость репрезентации, как мы увидели, тоже способствует ослаблению эффекта значения в пользу усиления эффекта присутствия. Эффект присутствия предполагает, что конкретная сцена (представленная в повествовании) переживается как выхваченный элемент большей реальности, чем она сама: что она сама — лишь часть этого большего переживаемого мира, а не его подобие. Потому такая сцена — переживаемая таким образом — и становится событием, причем событием рецептивным, она участвует в создании и «моментов интенсивности», и «презентификации», позволяя читателю воспринимать происходящее в вымышленном мире как случающееся «здесь и сейчас», как разворачивающееся перед ним непосредственно, производя эффект *презентации*, а не *репрезентации*.

О разности эффектов значения и присутствия размышляет и современный медиатеоретик А. Гэллоуэй, который в свою очередь расширяет и развивает размышление Гумбрехта. Он говорит еще об одном способе взаимодействия воспринимающего субъекта с предложенным ему «миром», и такой способ, по Гэллоуэю, тоже характеризует эстетический опыт. Этот третий способ взаимодействия он описывает при помощи метафоры *фурий:* они, по Гэллоуэю, в отличие от первых двух моделей, обрушиваются на чи-

тателя или зрителя одновременно, вовлекают его в «бурный поток возбужденного действия» [5, с. 43] — подобно, возможно, тому, как литературное или кинематографическое произведение «атакует» читателя или зрителя, обрушивая на него поток самых разных (и по-разному произведенных) моментов интенсивности. Его размышление концептуально пересекается и с тем, как нарратологи-энактивисты пытаются описывать читательское взаимодействие с повествованием: повествование для них — «среда» (diegesis as environment) [18], в которой оказывается читатель, и потому погружение в эту «среду» создает для него разнонаправленное переживание, не ограниченное, по-видимому, только «колебанием» между эффектами значения и эффектами присутствия, но предполагающее более сложный механизм моделирования эстетического опыта.

Список литературы

Исследования

1 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2 *Барт Р.* Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.
3 *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
4 *Гумбрехт Х.-У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
5 *Гэллоуэй А.* Экскоммуникация: три эссе о медиа и медиации. М.: Ad Marginem, 2022. 256 с.
6 *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
7 *Зенкин С.Н.* Аффективный мимесис в искусстве // Миргород. 2020. Т. 1, № 15. С. 137–152.
8 *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
9 *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.
10 *Уильямс Л.* Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. № 6. С. 61–84.
11 *Хант К.* Глаза, зрение и чувства в кино и моде: кросс-модальные соответствия и сенсорная эмпатия между фильмом Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (2000) и весенне-летней коллекцией Йохана Ку «Сельма» (2014) // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 48. С. 95–130.
12 *Beugnet M.* Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 192 p.
13 *Caracciolo M.* Notes for A(nother) Theory of Experientiality // Journal of Literary Theory. 2012. № 6. P. 141–158.
14 *Fludernik M.* Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 1996. 470 p.
15 *Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 256 p.
16 *Hühn P.* Eventfulness in British Fiction. Berlin: De Gruyter, 2010. 214 p.
17 *Hühn P.* The Eventfulness of Non-Events in Modernist Poetry: T.S. Eliot's *The Waste Land* and Bertolt Brecht's "Vom armen B.B." // Frontiers of Narrative Studies. 2017. № 3 (2). P. 319–335.
18 *Hven S.* Enacting the Worlds of Cinema. New York: Oxford University Press, 2022. 216 p.
19 *Marks L.U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000. 320 p.

20 *Marks L.U.* Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 259 p.

21 *Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London; UK: Bloomsbury, 2007. 214 p.

22 *Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004. 340 p.

23 *Sobchack V.* What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Expanded Senses: Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne. New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work of the Senses in Late Modernity. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. P. 279–313.

24 *Sternberg M.* Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II) // Poetics Today. 2003. № 24 (3). P. 517–638.

25 *Thompson K.* The Concept of Cinematic Excess // Philip Rosen (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986. P. 130–142.

26 *Wolf W., Bernhart W., Mahler A.* Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media. Amsterdam: Rodopi, 2013. 390 p. (Studies in Intermediality, 6)

Источники

27 *Скидан А.* Membra disjecta. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, Книжные мастерские, 2016. 210 с.

References

1 Bart, R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Writings. Semiotics. Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)

2 Bart, R. *Tretii smysl* [*The Third Meaning*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 104 p. (In Russ.)

3 Bart, R. *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [*Camera Lucida. Reflections on Photography*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2011. 272 p. (In Russ.)

4 Gumbrekht, Kh.U. *Proizvodstvo prisutstviia: chego ne mozhet peredat' znachenie* [*Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 184 p. (In Russ.)

5 Gellouei, A. *Ekskommunikatsiia: tri esse o media i mediatsii* [*Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2022. 256 p. (In Russ.)

6 Delez, Zh. *Logika smysla* [*The Logic of Sense*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)

7 Zenkin, S.N. "Affektivnyi mimesis v iskusstve" ["Affective Mimesis in Art"]. *Mirgorod*, no. 1 (15), 2020, pp. 137–152. (In Russ.)

8 Zenkin, S.N. *Nebozhestvennoe sakral'noe: teoriia i khudozhestvennaia praktika* [*The Undivine Sacred: Theory and Artistic Practice*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 537 p. (In Russ.)

9 Izer, V. "Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod" ["The Reading Process: A Phenomenological Approach"]. *Sovremennaia literaturnaia teoriia. Antologiia* [*Modern Literary Theory. Anthology*]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2004, pp. 201–224. (In Russ.)

10 Uil'iams, L. "Telesnye fil'my: gender, zhanr i ekstsess" ["Body Movies: Gender, Genre, and Excess"]. *Logos*, no. 6, 2014, pp. 61–84. (In Russ.)

11 Khant, K. "Glaza, zrenie i chuvstva v kino i mode: kross-modal'nye sootvetstviia i sensornaia empatiia mezhdu fil'mom Larsa fon Triera 'Tantsuiushchaia v temnote' (2000) i vesenne-letnei kollektsiei Iokhana Ku 'Sel'ma' (2014)" ["Eyes, Sight and the Senses on Fashion and in Film: Crossmodal Correspondences and Sensorial Empathy Between Lars von Trier's 'Dancer in the Dark' (2000) and Johan Ku's 'Selma' Collection s/s (2014)"]. *Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura*, no. 48, 2018, pp. 95–130. (In Russ.)

12 Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 192 p. (In English)

13 Caracciolo, Marco. "Notes for A(nother) Theory of Experientiality." *Journal of Literary Theory*, no. 6, 2012, pp. 141–158. (In English)

14 Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London, Routledge, 1996. 470 p. (In English)

15 Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. 256 p. (In English)

16 Hühn, Peter. *Eventfulness in British Fiction*. Berlin, De Gruyter, 2010. 214 p. (In English)
17 Hühn, Peter. "The Eventfulness of Non-Events in Modernist Poetry: T.S. Eliot's The Waste Land and Bertolt Brecht's 'Vom armen B.B.'." *Frontiers of Narrative Studies*, no. 3 (2), 2017, pp. 319–335. (In English)
18 Hven, Steffen. *Enacting the Worlds of Cinema*. New York, Oxford University Press, 2022. 216 p. (In English)
19 Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham, Duke University Press, 2000. 320 p. (In English)
20 Marks, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. 259 p. (In English)
21 Paterson, Mark. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. London, UK, Bloomsbury, 2007. 214 p. (In English)
22 Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004. 340 p. (In English)
23 Sobchack, Vivian. "What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh." *Expanded Senses: Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne. New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work of the Senses in Late Modernity*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2015, pp. 279–313. (In English)
24 Sternberg, Meir. "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)." *Poetics Today*, no. 24 (3), 2003, pp. 517–638. (In English)
25 Thompson, Kristin. "The Concept of Cinematic Excess." Philip Rosen, editor. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York, Columbia University Press, 1986, pp. 130–142. (In English)
26 Wolf Wolf, Walter Bernhart, and Andreas Mahler. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam, Rodopi, 2013. 390 p. (Studies in Intermediality, 6) (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UKYNVH
УДК 821.411.21.0
ББК 83+83.3(5)

ОТ ЧУДЕСНОГО КАК РЕАЛЬНОСТИ К РЕАЛЬНОСТИ КАК ЧУДЕСНОМУ: ЭВОЛЮЦИЯ АРАБСКОГО ТРАВЕЛОГА В XIX В.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 17 августа 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-32-49

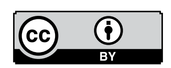
Аннотация: Становление новой арабской литературы ознаменовалось публикацией в XIX в. травелогов египетских авторов: «Описание Парижа» ат-Тахтави, «Сведения о России» ат-Тантави и «‘Алам ад-Дин» Мубарака. Пропаганда достижений европейского технического прогресса и европейской цивилизации в этих произведениях напоминает об их генетической близости к средневековому жанру *рихла* (араб. «путешествие»), характеризующемуся нерасчлененностью научного и художественного начал, балансированием между достоверным и вымыслом. В новой арабской литературе травелоги одновременно сохраняют отношения преемственности со средневековыми произведениями *рихла* и противопоставляются им. Обе группы арабских сочинений расширяли мировоззренческий кругозор своих соотечественников посредством описаний *необычных* явлений, выходящих за пределы *обычных* представлений о реалиях окружающего их мира. Принципиальное же различие между двумя группами текстов сводится к тому, что особость средневековых текстов состоит в том, что в них *чудесное* (*‘аджа’иб*, *mirabilia*) описывается как неотъемлемая составляющая *реального* мировидения средневекового араба-мусульманина, тогда как в сочинениях арабских просветителей в качестве *чудесного* и *диковинного* пропагандируются *реалии* иноземного мира, инородные элементы по отношению к прежде герметичному, но ныне готовому к обновлению извне арабо-мусульманскому миру.

Ключевые слова: средневековая арабская описательная география, достоверность и вымысел в произведениях *рихла*, арабский травелог XIX в., *диковинки* (*‘аджа’иб*) в новой арабской литературе, ат-Тахтави, ат-Тантави, Мубарак.

Информация об авторе: Александр Борисович Куделин — академик РАН, доктор филологических наук, профессор, научный руководитель ИМЛИ РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Институт стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 11, 125009 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9802-5382

E-mail: abkudelin@yandex.ru

Для цитирования: *Куделин А.Б.* От чудесного как реальности к реальности как чудесному: эволюция арабского травелога в XIX в. // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 32–49. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-32-49



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

FROM "THE MIRACULOUS AS REAL" TO "THE REAL AS MIRACULOUS": ON EVOLUTION OF ARAB TRAVELOGUE IN THE 19TH CENTURY

© 2024. Alexander B. Kudelin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 17, 2024
Approved after reviewing: September 27, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: The rise of the New Arabic literature was highlighted by the publication of several 19th-century travelogues by Egyptian authors: "The Extrication of Gold in Summarizing Paris" by al-Ṭahṭāwī, "The Sheikh's Journey to The Russian Country" by al-Ṭanṭāwī, and "ʿAlam al-dīn" by Mubārak. The celebration of the achievements of European technical progress and civilization in these works reveals their genetic closeness to the medieval genre of riḥla (Arab. "travel"), which unites the scientific and the artistic, balancing between the factual and the fictitious. In the New Arabic literature, travelogues are seen as offering simultaneously a continuation of medieval works of riḥla and a contrast to them. Both groups of Arabic works, medieval and new-Arabic, served to expand the horizon of compatriot readers through descriptions of uncommon phenomena that transgress the limits of their accustomed reality. The principal difference between the two groups of texts comes down to the following: the medieval works treat the miraculous (ʿadjā'ib, mirabilia) as an integral part of the real-world outlook of a medieval Arab Muslim, whereas in the writings of the Arab enlighteners, the miraculous is perceived as strange and outlandish and something having to do with the realities of foreign lands, alien to the Arab-Muslim world, which used to be almost intact, but in the 19th century opened up to many renewals from the outer world.

Keywords: medieval Arabic descriptive geography, real fact and fiction in the works of riḥla, Arabic travelogue of the 19th century, curiosities (ʿadjā'ib) in modern Arabic literature, al-Ṭahṭāwī, al-Ṭanṭāwī, Mubārak.

Information about the author: Alexander B. Kudelin, Academician of the Russian Academy of Sciences, DSc in Philology, Professor, Scholarly Director, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Institute of Asian and African Countries, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya St., 11, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9802-5382

E-mail: abkudelin@yandex.ru

For citation: Kudelin, A.B. "From ʿthe Miraculous as Real' to ʿthe Real as Miraculous': On Evolution of Arab Travelogue in the 19th Century." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 32–49. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-32-49

К числу наиболее примечательных явлений, знаменовавших становление новой арабской литературы, европейские и восточные исследователи нередко относят произведения-травелоги XIX в. Упоминаются в этой связи два во многом сходные произведения египетских авторов, написанные в первой половине XIX в.: «Извлечение подлинного золота в описании Парижа» (далее — «Описание Парижа») (1834) Рифа‘а Рафи‘и ат-Тахтави, «Подарок проницательным со сведениями о России» (далее — «Сведения о России») (1850) Аййада ат-Тантави и более поздний роман «‘Алам ад-Дин» (1882) также египетского писателя ‘Али Мубарака. Первые два сочинения интересны прежде всего как живые свидетельства контактов арабов с европейцами в первой половине XIX в., как отражение умонастроений просвещенной части египетского общества, активно участвовавшей в синтезе нового и традиционного в национальной культуре. Эти же черты привлекают читателя и в романе-путешествии Мубарака.

Исследователи рассматривают произведения ат-Тахтави и ат-Тантави как ранние отчетливые свидетельства становления просветительской идеологии на Арабском Востоке, а роман Мубарака и более того — квалифицируют как «литературный манифест мусульманского просветительства». Ат-Тантави, ат-Тахтави и Мубарак стремились пробудить в своих соотечественниках интерес к достижениям европейского технического прогресса и лучшим институтам европейской цивилизации в целом, поскольку были убеждены, что их освоение и дальнейшее внедрение на Востоке сулит немалые практические выгоды [13, p. 109–119; 5, с. 138–139].

Пропаганда достижений европейского технического прогресса и европейской цивилизации в рассматриваемых арабских произведениях при-

дает им сходство с научно-популярной литературой[1]. Просветительская направленность описаний путешествий в новой арабской литературе неизбежно напоминает об их генетической близости к средневековому жанру *рихла* (араб. «путешествие»), конститутивным элементом поэтики которого была нерасчлененность научного и художественного начал. Не вдаваясь в детальное обсуждение этого сложного вопроса, коснемся его в нашей статье лишь в мере, необходимой для анализа материала жанра *рихла* в арабской литературе XIX в. в интересующих нас аспектах. Наш подход нацелен на уточнение представления о формах и пределах преемственности новой арабской литературы по отношению к средневековой в жанре описания путешествий.

Вначале необходимо сказать несколько слов о месте *рихла* в жанровой системе классической арабской литературы. Основополагающие суждения по данному вопросу содержатся в фундаментальном труде академика И.Ю. Крачковского об арабской географической литературе [6]. Ученый отмечает, что эта литература имеет две ветви: одна из них обращена в сторону науки географии, другая — в сторону изящной словесности. Первая из них — математическая, или астрономическая, география — возникла у арабов в конце VIII или начале IX в.; вторая — описательная география — начала оформляться практически одновременно с математической; эти две ветви иногда переплетались, в результате чего возникали произведения смешанного типа. Для арабской географической литературы типичнее и характернее линия описательной географии.

Арабские рассказы о путешествиях, согласно И.Ю. Крачковскому, не входят в описательную географию, хотя и сохраняют с ней прочные связи. Исследователь аргументирует свою позицию об особом положении *рихла*: в описательной географии в целом была сильна литературная тенденция, однако в этом жанре она становится определяющей, и баланс между наукой и литературой смещается в пользу последней; лучшие произведения *рихла* характеризуются высокой степенью литературной обработки (подробнее см.: [6, с. 16–17; 19, с. 303–304 и др.]).

1 Академик А.Е. Крымский называет роман Мубарака «беллетризованной энциклопедией» и пишет, что он оказал «несомненную культурную услугу» для осведомления широких масс во всех отраслях мусульманских и европейских знаний [7, с. 199, 200]; В.Н. Кирпиченко также характеризует «‘Алам ад-Дин» как «слегка беллетризованную научную прозу» [5, с. 139].

Мнение о преимущественно литературном характере *рихла* на фоне ведущих жанров арабской описательной географии разделяется многими европейскими учеными второй половины XIX – XX в. Оно основывается на давно утвердившейся в востоковедении оценке средневековой арабской географической литературы по критериям географической науки. В контексте такого подхода Я.Р. Неттон, например, говорит, что *рихла* представляет собой жанр, который целесообразнее описывать как явление литературы, нежели географии. В этой художественной форме соединяются правдоподобный, документальный материал и *вымысел*, *чудесное*, *невероятное*, *диковинки* (*ʻаджа'иб* /чудеса/, *mirabilia*). Вследствие этого к оценке их научной, географической или исторической, ценности следует подходить с осторожностью. Средневековая *рихла* должна рассматриваться как литературный жанр; это скорее разновидность нравоучительной литературы *адаба*, нежели жанр история или география [14].

Долгие годы критерием оценки произведений арабской описательной географии и жанра *рихла* — независимо от того, относил или же не относил тот или иной исследователь данный жанр к географической литературе, — остается достоверность сообщаемых в них сведений. Традиция «документального» подхода к классической арабской литературе, к произведениям жанра *рихла*, в частности, восходит к исследованиям XIX в. Поиски «достоверных» фактов в средневековых арабских географических текстах являлись главной целью в классических востоковедных трудах XX в., завоевавших заслуженное признание в мировой науке. В частности, труд И.Ю. Крачковского «Арабская географическая литература» дает, согласно В.П. Демидчику, «суммарное представление о географической литературе» без анализа вопросов, «выходивших за рамки достоверных землеописательных представлений арабов» [3, с. 22]. Однако ограничиться определением лишь этой стороны дела в востоковедных сочинениях XIX – первой половины XX в. значило бы дать им неполную характеристику. Оценки средневековых географических сочинений в целом строились на анализе соотношения приводившихся в них достоверных и недостоверных данных. При преимущественном внимании к произведениям описательной географической литературы арабов прежде всего как к важнейшему источнику сведений об истории, этнографии многих стран мира акцент ставился на разработке соответствующих методов научной критики, которые по-

зволяли «рассеять туман средневекового фантастического ви́дения мира» и благодаря которым эти сведения обретали значение научных (прежде всего исторических) фактов. Исследователи XIX – первой половины XX в., как правило, лишь задавались вопросом, «насколько можно доверять сообщениям», в которых встречаются фантастические суждения, преувеличения, свойственные «человеку средневековья, легко допускавшему чудесное и объяснявшего им всё непонятное» и не скупились на «суровые» оценки[2].

При обнаружении рукописей, известных ранее только по названиям произведений арабской описательной географии, исследователи еще и во второй половине XX в. обычно ограничиваются лишь оценкой их как исторических источников, только в отдельных случаях стараются и в фантастических сообщениях находить определенную ценность, не задаваясь вопросом об их художественной значимости как памятников средневековой литературы[3]. Между тем произведения арабской описательной географии, как и многие средневековые исторические произведения, стояли на стыке научной и художественной прозы [3, с. 217–218][4], свидетельствуя о нераздельности научной и художественной литературы, что было свойственно средневековой мировой литературе[5]. Убежденность в слитности двух линий, основывавшаяся на средневековом менталитете, отразилась в представлениях средневековых авторов арабской описательной географии, включавших в свои произведения на равных правах достоверное и недостоверное[6].

Преимущественный интерес к научной стороне средневековых географических сочинений заслонял от ученых вторую, не менее важную

2 Колоритные высказывания на данный счет можно найти в: [3, с. 163–170].

3 В публикации сочинения ал-Гарнати О.Г. Большаков и А.Л. Монгайт, следуя давней традиции, рассматривают этот памятник исключительно как «ценный исторический документ», «новый источник по истории», представляющий «большой интерес для историков, этнографов и археологов» и т. д., игнорируя вопрос о его значении как памятника средневековой арабской литературы, обладающего специфическими художественными особенностями [2, с. 5–6; 1, с. 14, 19, 20, 85, 130 и др.].

4 Данное утверждение применительно к историческим произведениям подкрепляется материалами нашей монографии о средневековом жизнеописании Мухаммада, характеризующемся нерасчлененностью историографического и литературного начал [8].

5 См., например, исследования о древнерусской литературе: [9, с. 80–160; 10, с. 129–153].

6 Только в середине XVII в. турецкий ученый-полигистор, географ и библиограф Хаджжи Халифа (1609–1657), много сделавший для изучения и пропаганды арабской литературы и культуры в целом, видимо, впервые на Ближнем Востоке отрешился от средневекового мировосприятия и отчетливо выразился о неуместности «пустых рассказов» в средневековых арабских географических сочинениях (подробнее см.: [6, с. 492]).

сторону средневековых произведений арабской описательной географии — художественную. При анализе средневековых произведений ученые исключали из своего поля зрения элементы *чудесного* и *вымысла*, *диковинки* как неправдоподобное и легендарное, искажающее достоверную картину, которая только и могла, по прежним представлениям, интересовать современного наблюдателя.

Со временем отношение к элементам *чудесного* претерпело изменения. Работа В.П. Демидчика «Мир чудес в арабской литературе XIII–XIV вв.: Закарийа ал-Казвини и жанр мирабилий», написанная в 70–80-е гг. XX в. и опубликованная уже после смерти автора в 2004 г., явилась по существу первой обстоятельно подготовленной и осуществленной попыткой пересмотра устаревших представлений об арабской средневековой описательной географии. *Чудесное* интерпретируется ученым как составляющее специфическую основу особенностей средневекового художественного мышления. В.П. Демидчик в этой связи справедливо пишет: «Мы настолько загипнотизированы фундаментальными методами классического источниковедения, искавшего только достоверное в арабских так называемых географических текстах, что целиком забываем о существующей второй их стороне — художественном вымысле и художественном мышлении, представляющих не меньший интерес для истории духовного развития, чем реально установленные факты» [3, с. 168].

Ученый подчеркивает, что жанр *рихла* на всех стадиях развития «тяготел к отражению удивительного и необычного», и завершает свои наблюдения итоговым выводом: «В основе таких фантастических литературных описаний можно выделить достоверный субстрат географического, исторического или натуралистического характера, что и составляет задачу представителей данных дисциплин. Для историка литературы больший интерес представляет литературно-художественный сплав вероятного и невероятного как характеристика художественного мышления определенной эпохи и народа». Исследователь высказывает предположение, что выявленные им особенности средневековых произведений описательной географии арабов впоследствии стали основой жанра путешествий в новой арабской литературе, «балансирующего в своих описаниях между достоверным и вымыслом» [3, с. 21, 163–167, 219 и др.].

Последнее замечание возвращает нас к главной теме нашей статьи — уточнению представления о формах и пределах преемственности новой

арабской литературы по отношению к средневековой в жанре описания путешествий. В первой половине XIX в. средневековый жанр *рихла*, характеризующийся сочетанием элементов художественности с элементами, имеющими прикладную ценность (данные по истории, географии, ботанике, зоологии, минералогии, геологии, сведения политического, бытописательского и т. п. характера), получил новое дыхание. В работах, посвященных модернизированным произведениям данного жанра, пристальное внимание уделяется прежде всего таким чертам новой литературы, как повышение реалистичности, трансформация средневекового художественного сознания и отступление от средневекового ви́дения мира. Вместе с тем необходимо отметить, что в этих работах редко обращается особое внимание на важную черту, роднящую их с произведениями средневекового жанра *рихла*, — существование особого мировосприятия авторов-просветителей, обусловленного наличием в их произведениях элементов *чудесного* (*‘аджа’иб*).

Выше говорилось о том, что пропаганда арабских просветителей обращала внимание на достижения европейской культуры и европейского технического прогресса прежде всего в прагматическом плане, поскольку освоение европейского опыта, по их мнению, сулило арабам немалые практические выгоды. При этом не было сказано о том, что описание новинок европейского технического прогресса и экзотических (с точки зрения араба-мусульманина) деталей культуры и быта европейцев происходило в соответствии с традицией описания *чудесного*, *диковинок*, *‘аджа’иб*, *мирабилиа* в средневековых сочинениях. В нашей статье данная характерная особенность будет прослежена на материале трех упомянутых выше произведений жанра *рихла* арабской литературы Нового времени.

Во «Вступлении» к «Описанию Парижа» ат-Тахтави пишет, что вдохновителем труда был его учитель, известный улем, преподаватель (позднее — ректор) старейшего и наиболее престижного мусульманского духовного университета ал-Азхар, один из первых реформаторов ислама на Ближнем Востоке и вдохновителей национального возрождения Египта Хасан ал-ʽАттар (1766–1835). Вот как об этом пишет ат-Тахтави: «Когда имя мое было внесено в список отъезжающих (во Францию. — *А.К.*) и я укрепился в решении ехать, некоторые близкие и друзья, а особенно наш шейх ал-ʽАттар, большой охотник до рассказов о вещах удивительных и чудес-

ных (*‘аджа’иб ал-ахбар ва гара’иб ал-асар*), посоветовали мне записывать все, что случится в этой поездке и что доведется увидеть из диковинного и необыкновенного (*ал-умур ал-гариба ва-л-ашйа ал-‘аджиба*), ибо оно может приподнять покрывало с лица этой страны, о которой говорят, что она прекрасна, как невеста, и послужит руководством для всех желающих поехать туда. Тем более что, как мне известно, с древнейших времен и до наших дней на арабском языке не появилось ничего ни об истории города Парижа, столицы Французского королевства, ни о состоянии его и его жителей» [16, с. 6].

Рекомендуя записывать диковинное и необыкновенное, шейх ал-‘Аттар предвосхищает сходство будущего сочинения ат-Тахтави со средневековыми произведениями жанра *рихла*, в которых видное место занимало описание «чудес и диковин» тех стран, в которых побывал путешественник. К таковым в «Описании Парижа» относились технические изобретения и научные открытия французов, феномены культуры (театры, музеи, библиотеки, учебные заведения, пресса) и общественной жизни (законодательство, судопроизводство, организация промышленности и торговли и т. д.) и даже предметы европейской культуры быта (столы, стулья, столовые приборы, порядок застолья, высокие кровати, солнечные зонтики, прогулки по бульварам, существование «моды», увешанные зеркалами богатые городские кафе, наряды и поведение француженок и т. п.). Добавим к этому, что в упоминавшемся произведении «Сведения о России» ат-Тантави говорит о большом впечатлении, которое на него произвели пароход, названный им *чудом* (в сочинении имеется 5 стихотворений автора на эту тему), и уличные фонари; особое внимание в его стихах занимают описание зимы, снега, белых ночей и т. п. (подробнее см.: [16, с. 84–89; 8, с. 165–166, 176 и др.; 4, с. 213–215; 11, с. 6]). Тенденция описания *диковинок* технического прогресса и деталей духовной и материальной культуры европейцев, характерная для «Описания Парижа» и «Сведений о России», заметна и в более позднем романе-путешествии «‘Алам ад-Дин» ‘Али Мубарака.

Квалифицируя отношение авторов арабских травелогов к достижениям европейского прогресса как к *диковинкам*, *чудесному*, исследователи не заостряют внимание на особенностях изображения непривычных явлений западной жизни, привлекающего внимание специфическим характером описания. Рассмотрим в этой связи интересующий нас материал

в упомянутых произведениях подробнее. Приведем выдержку из сочинения ат-Тахтави с описанием театра в Париже.

> Эти театры представляют собой большие дома со сводчатыми залами. Под сводом в несколько этажей размещаются комнатки. С одной стороны находится широкая площадка, происходящее на которой видно изо всех комнаток. Зал освещается огромными люстрами, а под площадкой место для музыкантов… Площадку обставляют так, как того требует игра. Если хотят изобразить, к примеру, султана и его дела, обставляют площадку как дворец, наряжают человека султаном, читают его стихи и так далее…
>
> В этих «спектаклях» изображают все, что ни на есть, даже то, как море расступилось перед Мусой, мир ему. Рисуют море, устраивают так, чтобы оно волновалось и было полностью похоже на настоящее море. В один из вечеров я видел, как они закончили «театр» изображением солнца, которое двигалось и освещало «театр» так, что его свет был ярче света люстр, и людям казалось, что уже утро. Есть у них и еще более удивительные вещи… Самый великолепный «спектакль» в Париже называется «опера». Там прекрасные музыканты и танцоры. Они играют на музыкальных инструментах и танцуют, делая жесты, подобные жестам глухих и означающих удивительные вещи [16, с. 84–85].

Описание *диковинок* технического прогресса и деталей духовной и материальной культуры европейцев занимают ведущее место в романе-путешествии «‘Алам ад-Дин» Мубарака. Главные персонажи романа (‘Алам ад-Дин — шейх, выпускник исламского университета ал-Азхар, его сын и англичанин-востоковед, свободно владеющий арабским языком) совершают путешествие из Египта во Францию. Первый отрезок пути от Каира до Александрии они преодолели по железной дороге, о чем в романе повествуется в двух обширных главах (7 и 10) [18, с. 88–132, 164–184]. Однако описание собственно путешествия в романе отсутствует: читатель не найдет ни живых деталей, ни пейзажных зарисовок, ни путевых заметок и т. п. В описании поездки по железной дороге, как, впрочем, и во всем романе «‘Алам ад-Дин», последовательно устраняются живые детали, которые могли бы связывать героев с конкретной действительностью, отвлекли бы их от того, что было, по замыслу Мубарака, главным смыслом всего их путешествия

по железной дороге, — обсуждения достоинств данного средства сообщения по сравнению со всеми другими и т. п. Железная дорога рассматривается как *блестящий плод* человеческого труда (*ал-асар ал-бахир*) и *новое изобретение* (*ал-ихтира‘ ал-джадид*), как одно из *чудес всего сущего (‘аджа’иб ал-ка’инат*) [18, с. 88–89].

Приведем отрывок из романа, в котором ‘Али Мубарак вкладывает в уста шейха характерное рассуждение о паровозе: «Я размышляю об этом паровом локомотиве (*бахира*), тянущем вагоны, о его чудесном перемещении (*ал-харака ал-‘аджиба*) со столь удивительно высокой скоростью (*шиддат ас-сур‘а ал-гариба*), что молодые люди из простого народа даже говорят, будто он приводится в движение посредством совместных усилий джиннов и шайтанов, коих принудили безвозмездно работать на него, употребив заклинания, чары, талисманы и тому подобное» [18, с. 89][7]. Однако сразу же за данным текстом, напоминающим рассказы об *‘аджа’иб* в средневековых сочинениях, сам шейх снимает с описания мистический флер и направляет беседу на научно-технические сюжеты. По его просьбе англичанин рассказывает о паровых двигателях, устройстве паровоза, организации системы железнодорожного сообщения, об изобретении первого паровоза, приводит данные о протяженности железных дорог в разных странах и количестве пассажиров, о больших возможностях использования железных дорог в народном хозяйстве, о безопасности железных дорог по сравнению с другими видами транспортного сообщения и многое другое [18, с. 91–132].

Как явствует из приведенного отрывка, впечатления от железной дороги и паровоза излагаются так же, как у предшественников Мубарака изображались достижения технического прогресса и необычные для мусульман явления духовной и материальной культуры европейцев, т. е. как *чудесное* и *диковинки*. Эффект от изображения железной дороги, подобно *‘аджа’иб* в средневековых сочинениях, в романе «‘Алам ад-Дин» дополнительно создается и при помощи коранической реминисценции с картинами Страшного Суда, к которой шейх прибегает при рассказе о движении поезда с ошеломляющей египтян скоростью и о скоплении пассажиров перед посадкой в поезд: «Я вижу, что земля вместе с вагонами на ней скручивается,

7 Мубарак ‘А. ‘Алам ад-Дин. [18, с. 89]. Здесь и далее переводы из романа ‘Али Мубарака принадлежат автору статьи. Слово бахира, используемое в романе как наименование *паровоза*, *локомотива*, означает в современном арабском языке ‘*пароход*’.

будто писец свертывает свитки, как сказал Аллах[8]; я вижу также, что горы, которые считаются неподвижными, проплывают подобно облакам, дым поднимается вверх и словно раскалывает небо, искры рассыпаются в воздухе падающими звездами; тут и там возникает давка, как если бы твари людские толклись вместе [в день воскресения], а проездные документы пассажиров были бы не чем иным, как записками [с предъявленными перечнями дел]. Всё это напоминает мне об ужасах дня Страшного Суда, и мы просим Аллаха о спасении в ближайшей и будущей жизни» [18, с. 89].

Для выявления особенностей приведенных описаний в сочинениях арабских просветителей необходимо провести сравнение. Сравним изображение театра у ат-Тахтави с описаниями оперной постановки в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, приведенными в известном исследовании В.Б. Шкловского.

> На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками… [17, с. 236; 12, с. 16].
>
> Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей [17, с. 239; 12, с. 16].

8 Отсылка к кораническому айату: «В тот день, когда Мы скрутим небо, как писец свертывает свитки» (21: 104) [15].

Теперь можно обратиться к сравнению описания театра у ат-Тахтави и оперной постановки в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. В.Б. Шкловский приводит толстовские тексты в качестве примера одного из способов «вывода вещи из автоматизма восприятия» — «приема остранения», который, согласно ученому, у Л.Н. Толстого «состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, при чем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» [12, с. 13, 14, 16].

Вернемся к описанию театра и железной дороги у египетских авторов. Они представляют читателю европейский театр и железную дорогу как *диковинки*, как *чудесное*, чем и объясняется «наивно-детский», как бы *остраненный* характер их описаний. Однако *остранение* возникает в сознании европейского читателя, знакомящегося с переводами арабских сочинений, при сопоставлении их с соответствующими текстами европейской литературы. В.Б. Шкловский приводит толстовские тексты в качестве примеров «приема остранения». В приведенных им текстах изображаемые Л.Н. Толстым для читателя вещи и случаи можно было бы воспроизвести не «как в первый раз виденные» и «в первый раз происшедшие», а с «автоматизмом восприятия», но в таком случае пропала бы их художественность. В то время как египетские писатели рассказывают арабскому читателю о вещах и случаях *диковинных*, о которых последний в действительности в первый раз читает в трудах своих соотечественников; это — не *остранение*, а *псевдо-остранение*, если его характеризовать по признакам, сформулированным В.Б. Шкловским. У ат-Тахтави и Мубарака подобная манера описания имела скорее всего не художественную (или во всяком случае не только художественную), а прагматическую направленность. Оба автора стремились пробудить интерес у своих соотечественников к театру и к железной дороге с целью дальнейшего их внедрения в культурную и экономическую жизнь Египта. Наравне с пароходом, фонарями, парками и пр., театр и железная дорога квалифицируются и изображаются как *диковинка*, *чудесное* в европейской жизни, освоение чего сулит египтянам немалые выгоды. Прагматическая ценность театра[9] как института культурной жизни, по мне-

9 Отметим, что ни ат-Тахтави, ни ат-Тантави не проводят параллели между европейским актерским театром и традиционным арабским теневым театром.

нию арабских просветителей, состоит, в частности, в его предназначении «исправлять нравы», «наставлять, развлекая». Последняя часть формулы была хорошо известна арабам, поскольку относилась ими с эпохи Средних веков к нравоучительной литературе *адаба*. Новое рассматривалось как новое, но египетскому читателю предлагалось оценить его с помощью аналогий в привычных для него явлениях классической арабо-мусульманской культуры.

Тем не менее иностранный читатель не может отстраниться от ощущения особости описаний *чудесного* в арабской просветительской литературе. В новой арабской литературе *остраненные*, по Шкловскому, описания не находят места. Они замещаются специфическими описаниями, которые одновременно и сохраняют генетические связи со средневековыми произведениями *рихла*, и противопоставляются им. Обе группы арабских сочинителей объединяло стремление расширить мировоззренческий кругозор своих современников посредством стилистически нейтральных описаний *необычных* явлений, выходящих за пределы *обычных* представлений о реалиях окружающего их мира. Принципиальное различие между двумя группами текстов при ретроспективном взгляде сводится в самом общем виде к формуле: особость средневековых текстов состоит в том, что в них *чудесное* (*ʿаджа'иб*, *mirabilia*) описывается как неотъемлемая составляющая *реального* мировидения средневекового араба-мусульманина, тогда как в сочинениях арабских просветителей в качестве *чудесного* и *диковинного* пропагандируются *реалии* иноземного мира, инородные элементы по отношению к прежде герметичному, но ныне готовому к обновлению извне арабо-мусульманскому миру. В произведениях *рихла* двух разных периодов истории арабской литературы акцент ставится, согласно представлениям современников авторов этих произведений, на *удивительном* и *необычном*. В этом их отличие от *остраненных* описаний, суть которых, согласно формулировке В.Б. Шкловского, состояла в *необычном* описании *обычных* явлений.

Список литературы

Исследования

1 *Большаков О.Г.* Ал-Гарнати и его сочинения // Путешествие Абу Хамида ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131–1153) / публ. О.Г. Большакова, А.Л. Монгайта. М.: ГРВЛ, 1971. С. 6–22.

2 *Большаков О.Г., Монгайт А.Л.* Предисловие // Путешествие Абу Хамида ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131–1153 гг.) / публ. О.Г. Большакова, А.Л. Монгайта. М.: ГРВЛ, 1971. С. 5–6.

3 *Демидчик В.П.* Мир чудес в арабской литературе XIII–XIV вв.: Закарийа ал-Казвини и жанр мирабилий. М.: Восточная литература, 2004. 277 с.

4 *Кирпиченко В.Н.* Рифаа ат-Тахтави и его книга «Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа...» // *Тахтави, ат-, Р.Р.* Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа, или Драгоценный диван сведений о Париже / изд. подгот. В.Н. Кирпиченко. М.: Наука, 2009. С. 197–233.

5 *Кирпиченко В.Н., Сафронов В.В.* История египетской литературы XIX–XX веков: в 2 т. М.: Восточная литература, 2002. Т. 1: Литература XIX – первой половины XX в. 406 с.

6 *Крачковский И.Ю.* [Арабская географическая литература] (1957) // *Крачковский И.Ю.* Избранные сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. 920 с.

7 *Крымский А.Е.* История новой арабской литературы. XIX – начало XX века. М.: [Наука], 1971. 794 с.

8 *Куделин А.Б.* «Жизнеописание Пророка» Ибн Исхака — Ибн Хишама как памятник средневековой арабской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 320 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0692-5

9 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 353 с.

10 *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. СПб.: Наука, 1998. 222 с.

11 *Реда М.М.А.* «Описание России» шейха Тантави как памятник арабской литературы XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 15 с.

12 *Шкловский В.Б.* Искусство, как прием // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23.

13 *Crabbs J.A.* The Writings of History in Nineteenth-century Egypt. Detroit: Wayne State University Press, 1984. 227 p.

14 *Netton I.R.* “Riḥla” // Encyclopaedia of Islam. 2nd ed. Leiden: E.J. Brill, 1955. Vol. VIII. P. 528.

Источники

15 Коран / пер. и коммент. И.Ю. Крачковского. 2-е изд. М.: ГРВЛ, 1986. 727 с.

16 *Тахтави, ат- Р.Р.* Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа, или Драгоценный диван сведений о Париже / изд. подгот. В.Н. Кирпиченко. М.: Наука, 2009. 270 с.

17 *Толстой Л.Н.* Война и мир (том второй). Т. 10 // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Юбилейное издание. М.: Гослитиздат, 1928–1958. 430 с.

18 *Мубарак ʻА.* ʻАлам ад-Дин (на араб. яз.). Александрия: Тип. газеты ал-Махруса, 1882. 1490 с.

References

1 Bol'shakov, O.G. "Al-Garnati i ego sochineniia" ["Al-Gharnati and His Works"]. *Puteshestvie Abu Khamida al-Garnati v Vostochnuiu i Tsentral'nuiu Evropu (1131–1153)* [*Journey of Abū Ḥāmid al-Gharnāṭī to Eastern and Central Europe (1131–1153)*], publ. by O.G. Bol'shakov and A.L. Mongait. Moscow, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1971, pp. 6–22. (In Russ.)

2 Bol'shakov, O.G., and A.L. Mongait. "Predislovie" ["Preface"]. *Puteshestvie Abu Khamida al-Garnati v Vostochnuiu i Tsentral'nuiu Evropu (1131–1153)* [*Journey of Abū Ḥāmid al-Gharnāṭī to Eastern and Central Europe (1131–1153)*], publ. by O.G. Bol'shakov and A.L. Mongait. Moscow, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1971, pp. 5–6. (In Russ.)

3 Demidchik, V.P. *Mir chudes v arabskoi literature XIII–XIV vv.: Zakariia al-Kazvini i zhanr mirabilii* [*The World of Miracles in Arabic Literature of the 13th–14th Centuries: Zakariyyā al-Ḳazwīnī and the Mirabilia Genre*]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2004. 277 p. (In Russ.)

4 Kirpichenko, V.N. "Rifaa at-Takhtavi i ego kniga ʻIzvlechenie chistogo zolota iz kratkogo opisaniia Parizha…'." ["Rifa'a at-Tahtawi and His Book ʻThe Extrication of Gold in Summarizing Paris…'."] Takhtawi, at-, R.R. *Izvlechenie chistogo zolota iz kratkogo opisaniia Parizha, ili Dragotsennyi divan svedenii o Parizhe* [*The Extrication of Gold in Summarizing Paris, or Precious Dīwān of Information About Paris*], ed. prep. by V.N. Kirpichenko. Moscow, Nauka Publ., 2009, pp. 197–233. (In Russ.)

5 Kirpichenko, V.N., and V.V. Safronov. *Istoriia egipetskoi literatury XIX–XX vekov: v 2 t.* [*History of Egyptian Literature of the 19th–20th Centuries: in 2 vols.*], vol. 1: Literatura XIX – pervoi poloviny XX v. [Literature of the 19th – First Half of the 20th Centuries]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002. 406 p. (In Russ.)

6 Krachkovskii, I.Iu. "Arabskaia geograficheskaia literatura (1957)" ["Arab Geographical Literature (1957)"]. Krachkovskii, I.Iu. *Izbrannye sochineniia: v 6 t.* [*Selected Works: in 6 vols.*], vol. 4. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1957. 920 p. (In Russ.)

7 Krymskii, A.E. *Istoriia novoi arabskoi literatury. XX – nachalo XX veka* [*History of Modern Arabic Literature. 19th – Early 20th Centuries*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 794 p. (In Russ.)

8 Kudelin, A.B. *"Zhizneopisanie Proroka" Ibn Iskhaka — Ibn Khishama kak pamiatnik srednevekovoi arabskoi literatury* [*"The Life of Muhammad" by Ibn Isḥāq — Ibn Hishām as a Monument of Medieval Arabic Literature*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 320 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0692-5 (In Russ.)

9 Likhachev, D.S. *Poetika drevnerusskoi literatury* [*The Poetics of Early Russian Literature*]. 3rd ed., ext. Moscow, Nauka Publ., 1979. 353 p. (In Russ.)

10 Likhachev, D.S. *Razvitie russkoi literatury X–XVII vekov: Epokhi i stili* [*Development of Russian Literature in the 10th–17th Centuries: Epochs and Styles*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1998. 222 p. (In Russ.)
11 Reda, M.M.A. *"Opisanie Rossii" sheikha Ṭantavi kak pamiatnik arabskoi literatury XIX veka* [*"Description of Russia" by Sheykh al-Ṭanṭāwī as a Monument of Arabic Literature of the 19th Century: PhD Thesis, Summary*]. Leningrad, 1984. 15 p. (In Russ.)
12 Shklovskii, V.B. "Iskusstvo, kak priem" ["Art as Technique"]. Shklovskii, V.B. *O teorii prozy* [*Theory of Prose*]. Moscow, Federatsiia Publ., 1929, pp. 7–23. (In Russ.)
13 Crabbs, Jack A. *The Writings of History in Nineteenth-century Egypt*. Detroit, Wayne State Univ. Press, 1984. 227 p. (In English)
14 Netton, Ian Richard. "Riḥla." *Encyclopaedia of Islam*, vol. 8. 2nd ed. Leiden, E.J. Brill, 1955, p. 528. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UXBFQW
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)52

РУССКИЙ ФОН В РОМАНЕ ЖОРЖ САНД «СНЕГОВИК» (*L'HOMME DE NEIGE*)

© 2024 г. А.В. Попова
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет», Донецк, ДНР, Россия
Дата поступления статьи: 18 апреля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 мая 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-50-69

Статья выполнена в рамках инициативной НИР «Семиотическое пространство литературы и культуры: идеологемы, смыслы и художественная коммуникация», № госрегистрации 124101400391-6

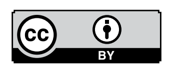
Аннотация: В статье представлены результаты исследования особенностей интерпретации «русской темы» у Жорж Санд, прежде еще не становившейся предметом самостоятельного изучения. Установлено, что в произведениях писательницы, ориентированных на массового читателя, объективируются этностереотипы, связанные с географической удаленностью России, ее климатом, государственным устройством, национальным характером. На примере романа «Снеговик» (*L'Homme de neige*, 1859) раскрываются механизмы функционирования темы России в художественной прозе Жорж Санд: будучи вписанной в контекст индивидуально-авторской картины мира, она разрабатывается в соответствии с писательским идиостилем, в котором важное место отводится бинарным оппозициям. Русские персонажи в романе интересны не сами по себе, но исключительно в качестве антиподов положительных героев, чья жизненная позиция близка идеям самой писательницы. Противопоставление патриотизма, самобытности, искренности, прямодушия и бескорыстия продажности, подражательности, лицемерию, коварству и расчетливости, приписываемым автором русским или тем, кто им симпатизирует, на деле выявляет и проясняет одну из наиболее значимых категориальных оппозиций в структуре романов Жорж Санд — «естественное – искусственное». На основании предпринятого анализа можно сделать вывод, что образ России и русских в произведениях этого автора присутствует в качестве фона и формируется на основе уже закрепившихся в сознании и легко узнаваемых французским читателем стереотипов, которые оказываются созвучным ее собственному негативистскому восприятию русской истории, внешней политики и государственных идеалов.

Ключевые слова: Жорж Санд, роман, образ России, галломания, этностереотип, бинарные оппозиции.

Информация об авторе: Анна Валентиновна Попова — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Донецкий государственный университет, ул. Университетская, д. 24, 283001 г. Донецк, ДНР, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8189-7267

E-mail: avp70@inbox.ru

Для цитирования: *Попова А.В.* Русский фон в романе Жорж Санд «Снеговик» (*L'Homme de Neige)* // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 50–69. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-50-69



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE RUSSIAN BACKGROUND IN GEORGE SAND'S NOVEL *L'HOMME DE NEIGE*

 Anna V. Popova
Donetsk State University,
Donetsk, RPD, Russia
Received: April 18, 2024
Approved after reviewing: May 21, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The research for this article was carried out under the framework of the initiative research "Semiotic space of literature and culture: ideologemes, implications and artistic communication ", state registration number 124101400391-6.
Abstract: The article presents results obtained after a thorough research of the ways of interpreting the "Russian theme" by George Sand, which has not yet become the subject of a separate study. The writer's works for a wide range of readers objectify ethno-stereotypes related to the geographical remoteness of Russia, its climate, state structure, and national character. Based on Sand's novel, *L'Homme de Neige* (1859), the article shows how the Russian theme fits into the context of her worldview and develops in accordance with her idiostyle, in which binary oppositions play a crucial role. Russian characters in the novel have no independent value but act as antipodes for good ones, whose life position is consonant with the writer's ideas. The opposition of patriotism, authenticity, sincerity, honesty, and selflessness to corruption, imitation, hypocrisy, cunning, and mercenariness, attributed by the author to Russians or those who sympathise with them, reveals and clarifies one of the most significant categorical oppositions in George Sand's novels structure — "natural / artificial." The image of Russia and Russians in the writer's works appears as a background. It is shaped by stereotypes that have already been fixed in the consciousness and are easily recognisable to the French reader, which turns out to be consonant with her negativist perception of Russian history, foreign policy, and state ideals.
Keywords: George Sand, novel, Russia's image, Gallomania, ethnostereotype, binary oppositions.
Information about the author: Anna V. Popova, PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Foreign Literature Department, Donetsk State University, Universitetskaya St., 24, 283001 Donetsk, RPD, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8189-7267
E-mail: avp70@inbox.ru
For citation: Popova, A.V. "The Russian Background in George Sand's Novel *L'Homme de Neige*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 50–69. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-50-69

— Я люблю Италию, а Францию просто обожаю! Это наша союзница, и не все ли равно, полезная или нет; главное, что это полная противоположность русскому духу, который я ненавижу.

— Слава богу, я тоже противник русских с тех пор, как прибыл в Швецию...

Жорж Санд. «Снеговик»

Первые упоминания о России встречаются во французской литературе уже во времена Средневековья[1], но по-настоящему интенсивно русская тема начинает разрабатываться в XIX в. под влиянием общественно-политических и социокультурных факторов. Ш. Краус в своем исследовании, посвященном образам России и русских во французской литературе этого периода, приводит слова Ж.-Кл. Физена, утверждавшего, что в XIX в. любому французскому писателю, претендующему на значимое место в литературном процессе, рано или поздно приходилось «определиться относительно места, которое он отводит России в своей картине мира» (цит. по: [14, p. 8]). Стремительный рост контактов между двумя народами вследствие Отечественной войны 1812 г., усиление культурных связей в послевоенный период, а также интерес к специфике национального самосознания, сформированный романтизмом, способствовали созданию обширного массива художественных текстов, интерпретировавших образ России и особенности русского национального характера и пользо-

1 Г.Л. Лозинский на основании анализа ряда средневековых романов и поэм утверждал, что хотя знания их авторов о России были еще весьма приблизительными, тем не менее они представляли ее «не сказочной страной, а территорией, расположенной в определенной части Европы и граничащей с другими уже известными странами — Германией, Польшей и Венгрией, омываемой с севера Балтийским, а с юга — Черным морями» [15, p. 86].

вавшихся неизменным спросом у читателей на протяжении всего столетия[2]. Но если русские были хорошо знакомы с Францией и французской культурой[3], чему способствовало и распространенное в дворянской среде франко-русское двуязычие, и развитые традиции литературного перевода, и сильнейший пиетет ко всему французскому, вплоть до галломании, то французы, считавшие Париж столицей европейской культуры, а Францию — центром цивилизованного мира, по-прежнему имели о далекой России весьма поверхностное представление[4], основанное на свидетельствах (зачастую ангажированных) побывавших там соотечественников, а также русских эмигрантов. Исследователи традиционно отмечают избирательность тематики, обусловленную тем, что наибольшее внимание авторов и читателей привлекают лишь некоторые аспекты российской культуры, вызывающие эмоциональный отклик, поскольку так или иначе сопряжены с историей Франции [11]. Упоминается также клишированность, отражающая сформированные в массовом сознании представления о России [14; 7], которые, в свою очередь, базируются не на объективном знании, а являются следствием реализации архаических схем, программирующих восприятие иных этносов [6]. Отношение к России французских писателей XIX в., в зависимости от политического контекста, колеблется от благожелательной заинтересованности до категорического неприятия, причем этнотип, сформировавшийся еще в XVI–XVII вв. на основании рассказов первых путешественников и под влиянием теории климата, существенных изменений не претерпевает, меняются лишь акценты и форма подачи материала.

Субъективный характер рецепции России французским культурным сознанием находит отражение в типологии, предложенной А.Р. Ощепковым, который выделяет три основные модели конструирования национального об-

2 О степени заинтересованности французов «русской темой» свидетельствует не только востребованность повествующих о России текстов признанных писателей первого ряда, но и несомненный успех таких сочинений менее именитых авторов, как, например, «Настасья, или Московское Сен-Жерменское предместье» (*Nastasie ou le faubourg Saint-Germain moscovite*, 1842) и «Русские в Париже» (*Les Russes à Paris*, 1843) П. де Жюльвекура. Т.Н. Гончарова в статье, посвященной его творчеству, приводит слова именитого французского критика тех лет Э. Тьерри, который в журнале *La France littéraire* сообщал, что «все издание "Настасьи" оказалось раскуплено за считанные часы» [2, с. 56].

3 О специфике русско-французского межкультурного диалога см., например: [8].

4 В 1845 г. книга французского историка, дипломата и путешественника Фредерика Лакруа вышла под заголовком «Тайны России. Политическая и нравственная картина Российской империи» [28].

раза — «анекдотическую», сформированную под влиянием просветительской традиции исторического анекдота[5], эмпатическую модель Ж. де Сталь и негативистскую — А. де Кюстина [7, с. 9]. Последняя получила особенно широкое распространение на Западе, оказавшись созвучной усилившимся в первой половине XIX в. русофобским настроениям европейцев, видевших в России источник военной угрозы и, памятуя о событиях 1814 г., опасавшихся «русского нашествия».

Жорж Санд с ее обостренным чувством национальной гордости, приверженностью свободе и демократическим ценностям, к тому же лично знакомая с маркизом де Кюстином и приветствовавшая публикацию его книги, целиком разделяет эту точку зрения. Кроме того, на формирование ее отношения к России влияет общение с М. Бакуниным и другими политическими эмигрантами, обосновавшимися в Париже, а также обстоятельства семейной и личной истории: отец писательницы участвовал в наполеоновских походах и не раз сталкивался с русскими на поле боя, а ее возлюбленный Ф. Шопен был горячим сторонником независимости Польши и остро переживал подавление Польского восстания 1830–1831 гг.[6]

Прославившаяся прежде всего как писательница, воспевшая свой родной край — провинцию Берри, Жорж Санд тем не менее охотно переносит действие целого ряда романов за пределы Франции, чаще всего в Италию и Испанию, но также в Чехию, Богемию, Австрию, Пруссию, Нидерланды, Швейцарию и Швецию. Героиня ее одноименного романа — Консуэло — испанка, выросшая в Италии и подобно цыганке ведущая кочевой образ жизни[7], Жюльетта из романа «Леоне Леони» (*Leoni Leoni*, 1835) — фламандка, Даниелла (*La Daniella*, 1857) — итальянка, Лавиния (*Lavinia*, 1833) — португальская еврейка, Метелла (*Métella*, 1834) — дочь итальянки и англичанина, Маргарита

5 Подробнее об этом см. также: [1].

6 В 1837 г. Шопен отказался от предложения правительства Николая I получить звание «первого пианиста Его Величества Императора Всероссийского», заявив, что хотя и не участвовал в Ноябрьском восстании, но «всем сердцем и всей душой он желал своей родине благополучного исхода кровавых сражений, разделял пламенные стремления своих соотечественников, так же как разделяет сейчас их скорбь, считает поэтому себя эмигрантом и ни в коем случае не может принять предложенную ему честь» (цит. по: [4, с. 37]).

7 В первой главе романа юная хористка представлена как девочка, «родившаяся в Испании и попавшая оттуда в Италию через Санкт-Петербург, Константинополь, Мексику или Архангельск, а может быть, каким-нибудь другим, еще более прямым путем, доступным лишь для цыган» [21, т. 5, с. 12].

из «Снеговика» (*L'Homme de neige*, 1859) — шведка. Среди второстепенных персонажей встречаются англичане, американцы, итальянцы, швейцарцы, немцы и представители множества других национальностей, однако русских среди них сравнительно немного. Парадоксальным образом писательница, которую И.С. Тургенев назвал «одн[ой] из наших святых» [23, т. 11, с. 268] и чья популярность в России в 1830–1840 гг. была сродни культу[8], собственно о России и русских имела довольно отрывочные знания и, несмотря на интерес к русской литературе[9], личное знакомство и общение с Тургеневым и его окружением, непосредственно к русской теме обратилась лишь однажды в романе «Франсия» (*Francia*, 1871), события которого разворачиваются на фоне оккупации Парижа войском Александра I в 1814 г. и могут быть прочитаны как метафора оккупации французской столицы прусской армией в 1871 г.[10] Вместе с тем Россия является частью культурного фона в более чем трех десятках произведений писательницы, сюжетно никак с ней не связанных. Чаще всего она упоминается в них как некая отдаленная местность, куда персонажи отправляются по долгу службы {«Валентина» (*Valentine*, 1832), «Тамарис» (*Tamaris*, 1862)}, неотложным делам {«Она и он» (*Elle et Lui*, 1859), «Констанс Верье» (*Constance Verrier*, 1860)}, на работу или на гастроли {«Пьер Перекати-поле» (*Pierre qui roule*, 1870), «Две сестры» (*Malgrétout*, 1875), «Альбина» (*Albine*, 1876)}. По степени удаленности и экзотичности она не уступает Востоку и порой в этом качестве соседствует с упоминанием Турции {«Консуэло» (*Consuelo*, 1842–1843), «Тамарис», «Бабушкины сказки» (*Contes d'une grand'mère*, 1876)}. Россия, представляющаяся богатой, но малокультурной страной, где любой мало-мальски образованный француз легко добьется успеха, привлекает бесприданниц и отставных военных, людей искусства и авантюристов всех мастей, которые, подобно актерам из водевиля «Поедем

8 Русской рецепции личности и творчества Жорж Санд посвящено обстоятельное исследование Ф. Женевре «Жорж Санд и ее русские современники: восприятие, переклички, переделки» (*George Sand et ses contemporains russes, audience, échos, réécritures*, 2000), в котором автор показывает, что эстетические и общественно-политические воззрения писательницы прочно вписаны в культурный ландшафт России первой половины XIX в. и во многом его определяют [13].

9 В 1841 г. Жорж Санд вместе с Шопеном посещала курс лекций о славянской литературе, который А. Мицкевич читал в Коллеж де Франс [24, т. 1, с. 470].

10 На многочисленные параллели между текстом романа и дневниковыми записями, которые Жорж Санд вела во время франко-прусской войны, обращает внимание американский исследователь Д. Пауэлл в статье «От дневника к роману: "Дневник путешественника во время войны" и "Франсия"» [17].

в Россию» (*Allons en Russie*, 1802) Ш. Моро де Комманьи и Ш. Анриона или герою романа А. Дюма «Учитель фехтования» (*Mémoires d'un maître d'armes, ou dix huits mois à Saint-Pétersbourg*, 1840), надеются найти здесь свое счастье и заработать. Сама Жорж Санд некоторое время тоже питала схожие надежды, когда ее дочь Соланж с мужем — скульптором Казимиром Клезенже в 1848 г. собрались в Россию, рассчитывая на щедрые заказы. «Он заработает для нее много денег» [30, v. 8, p. 615], — делилась своими ожиданиями писательница с кузеном Рене Валле де Вильнёвом.

Такие маркеры русской экзотики, как сани с бубенцами, медвежья шкура или русская кожа особой выделки — юфть, встречающиеся в текстах Жорж Санд, свидетельствуют скорее лишь о присутствии России во французском культурном пространстве, чем о стремлении передать ее национальный колорит. Это стандартный, не индивидуализированный набор аксессуаров, который авторы традиционно используют для создания соответствующего читательским ожиданиям «русского» антуража, как это делает, например, Ж. Ансело в пьесе «Ольга, или Московская сирота» (*Olga, ou l'Orpheline moscovite*, 1828), помещая канапе, обтянутое кожей, в интерьеры дворца московского вельможи и медвежью шкуру в царские покои в Киеве [3, p. 145].

В соответствии с популярной у романтиков теорией географического детерминизма, Жорж Санд считает Россию исключительно северной страной, ставя ее в один ряд с Данией и Швецией {именно через них пролегает обратный путь персонажей-французов, возвращающихся домой («Констанс Верье», «Две сестры»)}. Турция в этой системе координат выступает антиподом страны вечного холода. Так, руководитель бродячей актерской труппы из романа «Пьер Перекати-поле», планируя турне в России, предлагает не ехать туда зимой, а начать «с жарких стран», потом отправиться в Константинополь и через Румынию попасть в Одессу «вместе с ласточками» [36, p. 298]. Образ России прочно ассоциируется с холодом, снегом и льдом, что, в свою очередь, отсылает к русской кампании Наполеона и ее печальному финалу — зимнему отступлению французов по Смоленской дороге {«Жак» (*Jacques*, 1834), «Дьявол в полях» (*Le Diable aux champs*, 1857), «Дневник путешественника во время войны» (*Journal d'un voyageur pendant la guerre*, 1871)}[11]. В «Истории

11 Не только переправа через реку Березину, закрепившаяся в устойчивом выражении "*c'est la Bérézina!*", стала для французов синонимом полного разгрома, но и русская кампания в целом служила источником разнообразных метафор и сравнений. В романе «Жак»

моей жизни» Жорж Санд, описывая победоносные настроения, царившие в парижских гостиных накануне похода, упоминает о некой даме, которая настоятельно предлагала своему племяннику взять в поход ее меха и была осмеяна присутствующими, полагавшими, что кампания закончится до зимы [31, v. 1, p. 730]). Там же она описывает свое отчаяние после известия о разгроме наполеоновской армии и возмущение, которое она, еще совсем ребенок, испытывала при виде взрослых, принявших как данность перспективу вступления союзников в Париж:

> Они все были трусами, эти люди, которые заблаговременно кричали: «Да здравствуют союзники!» Я уже не так сильно переживала за императора <...>. Но Франция! Во времена, когда я появилась на свет, в этом слове было столько величия, что оно вызвало во мне чувства гораздо более сильные, чем это могло быть, родись я в эпоху Реставрации. В ту пору человек с детства понимал, что такое честь страны, если, конечно, он не был идиотом [31, v. 1, p. 746].

Именно чувством национальной гордости во многом обусловлено негативное отношение к России как «чужому/враждебному», противоположному «своему». Россия воспринимается как источник угрозы и потенциальный противник, наряду с Австрией, Англией и Пруссией. В романе «Грех господина Антуан» (*Le Péché de Monsieur Antoine*, 1847) и в заметке «История Франции, написанная под диктовку Блеза Боннена» (*L'Histoire de France écrite sous la dictée de Blaise Bonnin*, 1848), опубликованной в газете «Эндрский просветитель» (*L'Eclaireur de l'Indre*), Жорж Санд вместо этнонима "Russe" даже использует катойконим "Russien", чтобы усилить фонетическое созвучие в обозначении представителей недружественных стран: "*on s'est mis en guerre*

отставной уланский полковник, характеризуя общество, собравшееся на балу у командира гвардейского полка, говорит: «Я отошел к тем, кто не танцует, а дам оставил с теми, кто не поморозил себе ног в России» [21, т. 3, с. 220]; в «Истории моей жизни», вспоминая о том, как во время прогулки неустойчивая повозка, запряженная молодыми волами, то и дело заваливалась набок, грозя перевернуться, Санд отмечает, что в то время как ее наставник, господин Дешартр, «вооруженный остроконечной палкой, которой он орудовал крайне неумело, ругался, потел и сыпал проклятьями; испольщики и их работники преувеличенно сокрушались, как будто речь шла о бегстве наполеоновской армии из России» [31, v. 1, p. 830]; Жак, герой романа-диалога «Дьявол в полях», описывая сюжет воображаемой картины, метафорически рисующей трудное восхождение человечества к истине, сияющей на вершине горы, среди прочего упоминает «измученные фаланги», которые «засыпают в снегу, подобно нашим батальонам, окаменевшим от холода при отступлении из России» [33, p. 117].

avec les Autrichiens, Prussiens, Russiens" [37, p. 232]; "*le temps de la guerre avec les Autrichiens, les Prussiens et les Russiens*" [34, v. 1, p. 108]. Симпатия к России и Франции у Жорж Санд понятия взаимоисключающие. Так, например, в романе «Даниелла» неприязнь к французам некоего кардинала объясняется тем, что он «слишком любит немцев и русских, а потому терпеть не может французов» [32, v. 2, p. 58].

Представление о своем формируется, как правило, через осмысление чужого, при этом понимание своего обусловливает стратегию конструирования образа чужого, и в этом межкультурном диалоге Россия, по выражению современного отечественного исследователя, становится «“контрагентом” Запада, позволяющим ему лучше осознать собственную идентичность» [7, с. 6]. По такому принципу строится повествование в романе «Франсия», где истинными патриотами Франции показаны простые парижане, исполненные нравственных достоинств, прямодушные и бескорыстные, непримиримые в своей ненависти к чужеземцам, преданные своей родине и готовые ради нее на любые жертвы. Соответственно, русские предстают людьми необузданными в своих желаниях, алчными и честолюбивыми, склонными к интригам и предательству. Примечательно, что сходными чертами автор наделяет и жителей богатых парижских кварталов, таким образом обитатели предместий оказываются противопоставлены одновременно и французской знати, приветствующей оккупационные войска, и самим оккупантам. Впрочем, в качестве таких антиподов у Жорж Санд могут выступать и представители других национальностей, как, например, англичанин Артюр Гарлей в романе «Жанна» (*Jeanne*, 1844), влюбленный в пастушку, но неожиданно встречающий решительный отпор с ее стороны именно по причине своей национальности. Наивная в своем стихийном патриотизме, Жанна искренне недоумевает, как можно согласиться на брак с англичанином, зная о том, что он принадлежит к нации, погубившей Орлеанскую девственницу и Наполеона [20, с. 186–190]. Дни и ночи напролет она мечтает о кладе, найдя который сможет снарядить армию и повести ее против неприятеля, совсем как юная Аврора из «Истории моей жизни», которая, слушая рассказы о разгроме наполеоновской армии в России, погружалась в мечтания, где видела себя ангелом мщения с пылающим мечом, обрушивающимся с небес на вражеские полки:

> Я вновь обретала крылья, в руках у меня был пылающий меч, подобный тому, который я видела в Опере не помню уже в каком спектакле, где ангел-губитель появлялся в облаках, и я обрушивалась на вражеские батальоны, рассеивала их и опрокидывала в Рейн [21, v. 1, p. 746].

Ни чистота намерений сэра Гарлея, готового ради любви отказаться от врожденной чопорности и сословных предрассудков, ни увещевания друзей и покровителей не убеждают Жанну, которая остается глуха к доводам рассудка.

В отличие от итальянцев и англичан, образы русских у Жорж Санд психологически не разработаны и укладываются в рамки типологии, предложенной Ш. Краус [14, p. 392]. Чаще всего это некий неназванный «русский князь» или богач, сорящий деньгами, персонаж, как правило, эпизодический или внесюжетный {«Лелия» (*Lélia*, 1839), «Орас» (*Horace*, 1842), «Красавец Лоранс» (*Le Beau Laurence*, 1870), «Франсия», «Моя сестра Жанна» (*Ma sœur Jeanne*, 1875)}. Этот тип, по мнению М. Кадо, прочно утвердился в сознании французов благодаря пестрой русской публике, населявшей французскую столицу или гостившей в Париже, среди которой встречались весьма эксцентричные особы вроде князя Тюфякина или Анатоля Демидова [11, p. 52–55]. Еще два распространенных русских типа — казак и женщина-хищница, соблазнительница — разработаны более детально в романах «Франсия» и «Снеговик» соответственно.

«Снеговик» тематически перекликается с двумя другими романами Жорж Санд — «Замок в пустыне» (1851) и «Пьер Перекати-поле» (1870), которые исследователи традиционно объединяют в трилогию о театральном искусстве. В этом контексте он неоднократно становился предметом изучения французских литературоведов (см.: [10; 16; 18]). Тема творчества и творца раскрывается в нем через систему художественных образов, что убедительно показывают А. Санта и Р. Оре-Жоншьер в статьях, посвященных символическому и эстетическому потенциалу образов водной стихии и, в частности, снегу, который у Жорж Санд наделяется магическим свойством преображать окружающий мир и способностью пробуждать творческое воображение [9; 19].

В сюжете этого романа, повествующего о молодом человеке, сироте, в младенчестве увезенном в Италию и волею судьбы оказавшемся затем у себя на родине в Швеции, русская тема на первый взгляд несущественна

и функционирует лишь в качестве исторического задника, на фоне которого разворачивается романное действие. Период с 1770 по 1772 г., когда происходят основные события, приходится на окончание полувековой «эры свободы», ознаменовавшейся не только внедрением парламентской формы правления, но и противостоянием двух партий — «колпаков», стремившихся к установлению тесных отношений с Россией, и «шляп», жаждавших реванша за поражение в войне с Российской империей и ратовавших за союз с Францией. Отголоски этого конфликта звучат в разговорах гостей на балу, в беседах героев, авторских ремарках. Подспудно тема России присутствует на всех повествовательных уровнях романа, формируя оппозиционные пары персонажей, мотивируя их поступки и обусловливая характеры. Центральная сюжетная линия — история любви Христиана и Маргариты — оказывается сопряженной с политическими интригами, в которых принимает участие тетка девушки, графиня Эльфрида, женщина, «жертвующ[ая] всем во имя политики» [21, т. 9, с. 163], и претендент на руку Маргариты — барон Олаус Вальдемора, которому «платила русская царица за то, что он поддерживал ее политические интересы» [21, т. 9, с. 100]. Христиан и барон Вальдемора показаны не только соперниками, но и идейными противниками. Характеризуя барона, майор Ларсон говорит, что он «человек злой, слишком подлый, чтобы убить <…> но способный отправить лучшего друга на виселицу, если ему это выгодно, и для этого он не погнушается никакой клеветой» [21, т. 9, с. 222]. Именно поездкой в Россию, где Олаус «был очень любезно принят царицей и где было положено начало всем интригам, которые потом сделали его одним из самых упорных и опасных представителей партии “колпаков”» [21, т. 9, с. 222], объясняет он разительные перемены в характере барона и последующее его возвышение: «После того как он прошел эту школу безбожия и преступления, которую царица так хорошо использовала в своих интересах <…> его прозвали Снеговиком, желая сказать этим, что в России он заморозил себе сердце[12]» [21, т. 9, с. 222].

Сам барон, зная о данном ему прозвище, в качестве издевки над своими гостями, которые боятся его и ненавидят, велит крестьянам воз-

12 Ассоциативная связь России с холодным, заледеневшим сердцем встречается у Жорж Санд и в более ранних текстах. В 1848 г., в письме к своей подруге Шарлотте Марлиани, Жорж Санд, сообщая о предполагавшейся поездке Соланж в Россию, замечала: «Я думаю, что ее сердце никогда не оттает и что Россия идеально подходит этой бесчувственной натуре [cette nature de glace]» [30, v. 8, p. 622].

двигнуть посреди замерзшего озера колоссальную снежную статую, поражающую воображение своими размерами и грубыми, устрашающими очертаниями. В романе она сравнивается с древним идолом, изображающим грозных скандинавских богов (повествователь называет его Тором — «скандинавским Юпитером» [21, т. 9, с. 301], а Христиан — Одином [21, т. 9, с. 329]), что не только характеризует барона, но и передает местный колорит. Не исключено, однако, что описания забав в новом замке барона и на замерзшем озере напоминали читателям также и о широко прогремевшей в Европе истории с шутовской свадьбой, устроенной в 1740 г. по приказу Анны Иоанновны, и о выстроенном для этого ледяном доме. Кроме того, исторический сюжет, как это часто бывает у Жорж Санд, подсвечивается актуальными событиями. В 1858 г., когда еще свежи были воспоминания о Крымской войне (1853–1856), для современников Жорж Санд упоминание ледяного колосса вполне могло служить отсылкой к российскому императору Николаю I, изображенному на одной из карикатур О. Домье именно в виде тающего снежного великана (*un colosse de neige*) [25, p. 23].

Снеговик показан как беспринципный и корыстный интриган, с легкостью готовый продать свою родину по сходной цене: «Да здравствует Екатерина Великая! — восклицает он после того, как соглашается на предложение своего русского собеседника обеспечить нужный исход голосования, купив голоса парламентариев. — Пусть она сунет нас к себе в карман, я возражать не стану. Только бы избавила нас от безумной идеи права и раскрепощения крестьян, это же наша беда! Пусть задаст кнута мещанам да сошлет в Сибирь побольше дворян, которые всем хотят заправлять по-своему» [21, т. 9, с. 58]. Такое бесстыдство возмущает Христиана, и позднее, в беседе со своим покровителем, адвокатом Гёффле, в ответ на признание, что тот обожает Францию и ненавидит русских, юноша с гордостью объявляет себя русофобом: «Слава богу, я тоже противник русских [antirusse]» [21, т. 9, с. 210]. Эту точку зрения так или иначе разделяют все положительные персонажи в романе, статус же отрицательных героев во многом определяется забвением ими национальных интересов в угоду личной выгоде или политическим амбициям.

Пренебрежение к национальному выражается также в подражательности, причем у шведов она возведена в квадрат, поскольку они подражают русским, находящимся под влиянием «гения Франции», который, по вы-

ражению Ж. де Местра «оседлал гения России буквально так, как человек обуздывает лошадь» (цит. по: [5, с. 20]). Галломания, царившая в среде российской аристократии, — традиционный предмет осуждения и осмеяния во французской литературе XIX в. Так, вполне лояльный России П. де Жюльвекур, в пьесе «Настасья, или Московское Сен-Жерменское предместье» устами своей героини выносит неутешительный вердикт этой страсти к имитации: «Мы — лучшие в мире подражатели. Мы скопировали все [tout imité]: костюмы, обычаи, удовольствия, галантность [la galanterie], даже любовь! Но это ловкое подражание лишь внешнее, а варварство-то никуда не девается!» [27, v. 1, p. 161]. На внешний, поверхностный характер такого подражания обращает внимание и Жорж Санд в «Снеговике», отмечая, что

> в России неумело подражали [on singeait] тогда Франции и говорили по-французски; при дворе царили жестокие и кровавые обычаи, свойственные варварам, но и там старались приноровиться к учтивой любезности [manières galantes] в духе нашей эпохи Просвещения [21, т. 9, с. 57].

Причем вместо нейтрального “*imiter*” она использует эмоционально окрашенный глагол “*singer*” — обезьянничать, копировать, подчеркивая бездумность и смехотворность такого поведения. Примечательно, что в качестве объекта подражания у обоих авторов фигурирует галантность (“*la galanterie*” и “*manières galantes*” соответственно), но у Жорж Санд — с отрицательной коннотацией[13], так как ассоциируется с искусственным, которое в ценностной системе координат писательницы противопоставлено естественному. Христиан чувствует себя чужим на балу до тех пор, пока молодежь из числа приглашенных не сбрасывает светские маски и не предается буйному веселью в отдаленной ротонде замка. Их грубоватые манеры, невоздержанность в еде и питье и прочие вольности компенсируются в глазах героя естественностью и простотой, его подкупает «откровенность и сердечность этих молодых людей» [21, т. 9. с 86].

13 Позднее, в романе «Франция» писательница более отчетливо сформулирует эту мысль: «В ту пору никто не походил на французов меньше, чем русские. Благодаря легкости, с какой они говорили на нашем языке и приспосабливались к нашим обычаям, их называли у нас северными французами, но никогда сходство не было столь отдаленным и столь сомнительным. Они позаимствовали у нас только то, чем мы гордились менее всего, — галантность» [22, с. 25].

Дихотомия «естественное – искусственное» лежит также в основе противопоставления несостоявшейся невесты барона Олауса, юной шведской графини Маргариты, и ее соперницы, русской графини Ольги. Выбор имен представляется неслучайным и обусловленным авторской повествовательной стратегией. Маргарита, несмотря на дворянское происхождение, своей свежестью, наивной непосредственностью и ребячливостью напоминает гётевскую героиню[14]. Во внешности незнакомки, впервые появившейся на пороге медвежьей комнаты, Жорж Санд акцентирует юные годы гостьи, замечая, что всё в ее облике дышало «чистотою, как само детство, ибо миловидной гостье было не более шестнадцати лет, и она еще не перестала расти» [21, т. 9, с. 41]. Как и Фауст, при первой встрече Христиан называет ее очаровательным ребенком — “*charmante enfant*” с ангельской душой [21, т. 9, с. 195] (у Гёте в переводе Ш. Нодье “*une belle enfant*”[15] [26, p. 169]), и эта детскость становится лейтмотивом в характеристике Маргариты. Впечатление усиливается также постоянным эпитетом, закрепленным за героиней, — маленькая (*petite*): прелестная маленькая графиня (*la ravissante petite comtesse*), маленькая Маргарита (*la petite Marguerite*), маленькая ручка Маргариты (*la petite main de Marguerite*).

Ее соперница Ольга, чье имя в историческом и культурном сознании французского читателя ассоциируется с Россией, напротив, характеризуется как большая (*grande*), тем самым оказываясь уже визуально противопоставленной Маргарите. В тексте они показаны как контрастная пара: «миниатюрная Маргарита и длинноногая Ольга»[16] [21, т. 9, с. 393]. И хотя обе девушки принадлежат к северному типу, у них светлые волосы и белая кожа, они тем не менее производят разный эффект на окружающих. Если Маргарита излучает тепло, от нее словно исходит свет, она задорно смеется, вспыхивает румянцем от смущения, поет и пляшет до изнеможения, то от

14 Отсылка к Гёте представляется весьма вероятной, учитывая интерес писательницы к его творчеству и, в частности, «Фаусту», разбору которого была посвящена ее статья «Этюд о фантастической драме. Гёте — Байрон — Мицкевич» (*Essai sur le drame fantastique: Goethe, Byron, Mickiewicz*, 1839), опубликованная в Revue des deux Mondes [29].

15 Т. Коллани обращает внимание, что в своей статье Жорж Санд цитирует Гёте именно в переводе Ж. де Нерваля, хотя в каталоге ее библиотеки это издание не упоминается [12].

16 В оригинале эта оппозиция более очевидна благодаря использованию антонимов «маленькая/большая» (*petite/grande*): “*la petite Marguerite et la grande Olga*” [35, v. 3, p. 128].

Ольги веет холодом, она чопорна, расчетлива и тщеславна. Здесь, как и в паре Христиан — Олаус, Жорж Санд прибегает к излюбленной модели характеристики героя через противопоставление его антигерою. Почти во всех ключевых эпизодах Маргарита и Ольга находятся рядом: на балу, на представлении кукольника и на охоте. Такая диспозиция дает возможность автору не только подчеркнуть различия во внешности, но и продемонстрировать, как по-разному они ведут себя в одинаковых ситуациях. Там, где Маргарита проста и естественна, Ольга притворяется и хитрит [21, т. 9, с. 81, 242, 352]. Не испытывая влечения к барону Вальдеморе, она плетет сеть интриг, чтобы заполучить выгодного жениха, которого внутренне ненавидит и боится. В этом стремлении к богатству и статусу Ольга идет против самой себя и готова «задушить сопротивление сердца и ума, всего своего существа ради горькой и опасной победы, ради завоевания громкого имени и высокого положения в обществе» [21, т. 9, с. 292]. Маргарита же, напротив, согласна отказаться от достатка и самой зарабатывать на жизнь, лишь бы «остаться на свободе» [21, т. 9, с. 307]. И это не пустые слова, в финале она, как и многие другие положительные героини романов Жорж Санд, действительно приобретает необходимые навыки и с достоинством сообщает Христиану, что может теперь «давать уроки или вести чьи-нибудь бумаги, подобно другим неимущим девушкам, живущим своим трудом и не видящим в этом ничего зазорного» [21, т. 9, с. 484].

Противоположны также и эмоциональные реакции героинь. На кукольном спектакле, во время сцены объяснения в любви, обе девушки, сидящие в первом ряду зрительного зала, испытывают внутренний трепет, но чувства их проявляются по-разному: если Маргарита не может сдержать слез, то Ольга, в душе которой кипят страсти, внешне остается холодной и насмешливой [21, т. 9, с. 271]. Тем не менее, при всей очевидности этой оппозиции, Жорж Санд в свойственной ей манере избегает односторонних характеристик персонажей. Как и в случае с князем Диомидом Мурзакиным, героем романа «Франсия», писательница не лишает Ольгу способности чувствовать и страдать, но ее душевные порывы носят внезапный, неконтролируемый, даже пугающий характер. Это вполне укладывается в еще одно стереотипное представление французов о характере русских как чрезмерном, склонном ко всякого рода крайностям, что, по их мнению, «в полной мере соответствует безграничности страны, в которой они [рус-

ские] живут» [3, с. 167]. Стремление к тотальному контролю над естественными реакциями приводит Ольгу к эмоциональным срывам. Она страдает нервическими припадками, внезапно разражается рыданиями, а узнав об агонии барона, падает «в страшнейших судорогах», чем изумляет гораздо более уравновешенную и бесстрастную графиню Эльведу, которая, приписав такое поведение излишней впечатлительности, восклицает: «До чего же суеверны эти русские девицы!» [21, т. 9, с. 452].

Вместе с тем бинарные оппозиции, на которых базируется художественное целое романа, сами по себе не абсолютны. Многие явления и ситуации трактуются писательницей по-разному, в зависимости от контекста. Так, осуждение слепого преклонения перед всем французским, когда речь идет о русских и симпатизирующих им шведах, сменяется одобрением, когда о своем обожании Франции или успехах в овладении французским языком говорят положительные герои (адвокат Гёффле, Христиан, Маргарита). Холод также получает отрицательную коннотацию только в сочетании с упоминанием России (барон Олаус, Ольга), в остальных случаях мороз воспринимается как неотъемлемый атрибут таких зимних забав, как охота или гонка на санях по скованному льдом озеру.

Обращаясь к русской теме, Жорж Санд воспроизводит практически весь набор стереотипов, существовавших на тот момент во французском дискурсе о России. В изображении России и русских она стремится не столько к исторической правде, сколько к правдоподобию, апеллируя к образам, уже существующим в сознании ее современников. Ее оценки во многом эмоциональны, они диктуются не столько логикой повествования, сколько обстоятельствами личной биографии, чувством национальной гордости, политическими пристрастиями и особенностями мировоззрения. Тема России интересует Жорж Санд не как таковая, а лишь в контексте ее раздумий о судьбах Франции и других европейских стран, о разумном политическом устройстве, социальной справедливости, уничтожении эксплуатации. При этом она органично вписывается в индивидуально-творческую модель писательницы и используется как средство актуализации магистральных тем ее творчества.

Список литературы
Исследования

1 *Голубков А.В.* Российские цари и императоры в зеркале французских анекдотов начала XIX в // Литературоведческий журнал. 2017. № 40. С. 228–248.

2 *Гончарова Т.Н.* Особенности местного колорита в «русских романах» Поля де Жюльвекура // Язык и культура в глобальном мире. СПб.: Изд-во «ЛЕМА», 2022. С. 5–62.

3 *Краусс Ш.* Теория климата как ключ к восприятию России через французскую литературу XIX в. // К истории идей на Западе: «Русская идея» / под ред. В.Е. Багно и М.Э. Маликовой. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Издат. дом «Петрополис», 2010. С. 143–167.

4 *Кухарский Г.А.* Краткая летопись жизни и творчества Фредерика Шопена // *Шопен Ф.* Письма. М.: Музыка, 1976. Т. 1. С. 23–47.

5 *Минаков А.Ю.* Антизападнические мотивы в раннем русском консерватизме // Тетради по консерватизму. 2015. № 3. С. 16–24. DOI: 10.24030/2409-2517-2015-3-16-24

6 *Орехов В.В.* Миф о России во французской литературе первой половины XIX века. Симферополь: СГТ, 2008. 200 с.

7 *Ощепков А.Р.* Образ России во французской прозе XIX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2011. 32 с.

8 *Полонский В.В.* Два века от Карамзина: Литература в диалогах с историей и межкультурных связях. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 960 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0733-5

9 *Auraix-Jonchière P.* George Sand et la magie des neiges // Lieux magiques. Magie des lieux, Mélanges offerts à Claude Foucart / études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths et Angels Santa. Clermont-Ferrand: PUBP, 2008. P. 11–21.

10 *Bara O.* Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L’Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman // George Sand: Pratiques et imaginaires de l’écriture. Caen: Presses universitaires de Caen, 2006. P. 225–237. URL: http://books.openedition.org/puc/9824 (дата обращения: 12.11.2023).

11 *Cadot M.* La Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856). Paris: Fayard, 1967. 642 p.

12 *Collani T.* L’Essai sur le drame fantastique de George Sand: la Révolution romantique du drame. 2004. URL: https://www.researchgate.net/publication/242282690_L’Essai_sur_le_drame_fantastique_de_George_Sand_la_Revolution_romantique_du_drame?_tp=eyJjb25oZXhoIjp7ImZpcnNoUGFnZSI6InByb2ZpbGUiLCJwYWdlIjoicHJvZmlsZSJ9fQ (дата обращения: 12.11.2023).

13 *Genevray F.* George Sand et ses contemporains russes, audience, échos, réécritures. Paris: L’Harmattan, 2000. 412 p.

14 *Krauss Ch.* La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917): d’une image de l’autre à un univers imaginaire. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. 446 p.

15 *Lozinskij G.* La Russie dans la littérature française du Moyen Âge: le pays // Revue des Études slaves. 1929. T. 9, nu. 1–2. P. 71–88. https://doi.org/10.3406/slave.1929.7433
16 *Michelot I.* L'acteur et le *performer*. Échanges et dédoublements dans le roman théâtral sandien // Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand / éd. Catherine Nesci et Olivier Bara. Grenoble: UGA Éditions, 2014. URL: https://books.openedition.org/ugaeditions/4761 (дата обращения: 12.11.2023). https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.4761
17 *Powell David A.* Du journal au roman: Journal d'un voyageur pendant la guerre et Francia // George Sand et l'écriture du roman: Actes du XIe Colloque international George Sand / éd. Jeanne Goldin. Montréal: Paragraphes (Université de Montréal), 1996. P. 163–177.
18 *Santa À.* À la recherche de l'idéal chez George Sand // N.º 12: Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020. P. 223–230. URL: https://ruidera.uclm.es/handle/10578/27841 (дата обращения: 12.11.2023). https://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.14
19 *Santa À.* De l'eau noire du suicide à la féerie merveilleuse de l'illusion blanche // Water Imagery in George Sand's Work / éd. Françoise Ghillebaert, Madeleine Vala. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018. P. 39–57.

Источники

20 *Санд Ж.* Жанна // Отечественные записки. 1845. Т. 40. № 5–6. С. 21–281. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_60000277002?page=96&rotate=0&theme=white (дата обращения: 12.11.2023).
21 *Санд Ж.* Собр. соч.: в 9 т. Л.: Худож. лит., 1971–1976.
22 *Санд Ж.* Франсия. М.: АСТ; [Б. м.]: Транзиткнига, 2005. 222 с.
23 *Тургенев И.С.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1953–1958.
24 *Шопен Ф.* Письма / сост., коммент, вступ. ст., краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена Г.С. Кухарского: в 2 т. М.: Музыка, 1976–1980.
25 *Daumier H.* Actualités // Le Charivari, 1854. 20 juin. P. 23.
26 *Goethe J.W. von.* Faust, nouvelle traduction complète, en prose et en vers, par Gérard [de Nerval]. Paris: Dondey-Dupré, 1828. 312 p.
27 *Julvécourt P. de.* Nastasie ou le faubourg Saint-Germain moscovite: en 2 vol. Paris: Hippolyte Souverain, 1842.
28 *Lacroix F.* Les Mystéres de la Russe. Tableau Politique et Moral de l'Empire Russe. Paris: Pagnerre, 1845. 476 p.
29 *Sand G.* "Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz" (Revue des deux mondes, 1er décembre 1839) // George Sand critique: 1833–1876 / éd. par Christine Planté. Tusson (Charente): Du Lérot, 2006. P. 53–117.
30 *Sand G.* Correspondance. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin: en 25 vol. Paris: Garnier, 1964–1991.

31 *Sand G.* Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques: en 2 vol. / éd. Georges Lubin. Paris: Gallimard, 1970–1971.

32 *Sand G.* La Daniella: en 2 vol. Paris: Librairie Nouvelle, 1857.

33 *Sand G.* Le Diable aux champs. Paris: Michel Lévy frères, 1869. 372 p.

34 *Sand G.* Le Péché de Monsieur Antoine: en 2 vol. Paris: Calmann-Lévy, 1847.

35 *Sand G.* L'Homme de neige: en 3 vol. Paris: Calmann Lévy, 1883.

36 *Sand G.* Pierre qui roule. Paris: Michel Lévy frères, 1870. 314 p.

37 *Sand G.* Questions politiques et sociales. Paris: Calmann Lévy, 1879. 358 p.

References

1 Golubkov, A.V. "Rossiiskie tsari i imperatory v zerkale frantsuzskikh anekdotov nachala XIX v." ["Russian Tsars and Emperpors Reflected in the Mirror of French Anecdotes of the Beginning of the 19th Century"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 40, 2017, pp. 228–248. (In Russ.)

2 Goncharova, T.N. "Osobennosti mestnogo kolorita v 'russkikh romanakh' Polia de Zhiul'vekura" ["Local Colour in 'Russian Novels' by Paul de Julvécourt"]. *Iazyk i kul'tura v global'nom mire* [*Languages and Cultures in the Global World*]. St. Petersburg, LEMA Publ., 2022, pp. 55–62. (In Russ.)

3 Krauss, Sh. "Teoriia klimata kak kliuch k vospriiatiiu Rossii cherez frantsuzskuiu literaturu XIX v." ["Climate Theory as a Key to Perception of Russia through 19th-Century French Literature"]. Bagno, V.E., and M.E. Malikova, editors. *K istorii idei na Zapade: "Russkaia ideia"* [*Toward the History of Ideas in the West: "Russian Idea"*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., Petropolis Publ., 2010, pp. 143–167. (In Russ.)

4 Kukharskii, G.A. "Kratkaia letopis' zhizni i tvorchestva Frederika Shopena" ["A Brief Chronicle of Frederic Chopin's Life and Work"]. Shopen, F. *Pis'ma* [*Correspondence*], vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1976, pp. 23–47. (In Russ.)

5 Minakov, A.Iu. "Antizapadnicheskie motivy v rannem russkom konservatizme" ["Anti-Westernism in Early Russian Conservatism"]. *Tetradi po konservatizmu*, no. 3, 2015, pp. 16–24. DOI: 10.24030/2409-2517-2015-3-16-24 (In Russ.)

6 Orekhov, V.V. *Mif o Rossii vo frantsuzskoi literature pervoi poloviny XIX veka* [*The Myth of Russia in French Literature of the First Half of the 19th Century*]. Simferopol, Simferopol'skaia gorodskaia tipografiia Publ., 2008. 200 p. (In Russ.)

7 Oshchepkov, A.R. *Obraz Rossii vo frantsuzskoi proze XIX veka* [*The Image of Russia in French Prose of the 19th Century: DSc Thesis, Summary*]. Moscow, 2011. 32 p. (In Russ.)

8 Polonsky, V.V. *Dva veka ot Karamzina: Literatura v dialogakh s istoriei i mezhkul'turnykh sviaziakh* [*Two Centuries from Karamzin: Literature in Dialogues with History and in Cross-Cultural Relations*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 960 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0733-5 (In Russ.)

9 Auraix-Jonchière, Pascale. "George Sand et la magie des neiges." *Lieux magiques. Magie des lieux, Mélanges offerts à Claude Foucart*, études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths et Angels Santa. Clermont-Ferrand, PUBP, 2008, pp. 11–21. (In French)

10 Bara, Olivier. "Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L'Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman." *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, pp. 225–237. Available at: http://books.openedition.org/puc/9824 (Accessed 12 November 2023). (In French)

11 Cadot, Michel. *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856)*. Paris, Fayard, 1967. 642 p. (In French)

12 Collani, Tania. *L'Essai sur le drame fantastique de George Sand: la Révolution romantique du drame*. 2004. Available at: https://www.researchgate.net/publication/242282690_L'Essai_sur_le_drame_fantastique_de_George_Sand_la_Revolution_romantique_du_drame?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InByb2ZpbGUiLCJwYWdlIjoicHJvZmlsZSJ9fQ (Accessed 12 November 2023). (In French)

13 Genevray, Françoise. *George Sand et ses contemporains russes, audience, échos, réécritures*. Paris, L'Harmattan, 2000. 412 p. (In French)

14 Krauss, Charlotte. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917): d'une image de l'autre à un univers imaginaire*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2007. 446 p. (In French)

15 Lozinskij, Grégoire. "La Russie dans la littérature française du Moyen Âge: le pays." *Revue des Études slaves*, t. 9, nu. 1–2, 1929, pp. 71–88. https://doi.org/10.3406/slave.1929.7433 (In French)

16 Michelot, Isabelle. "L'acteur et le *performer*. Échanges et dédoublements dans le roman théâtral sandien." Nesci, Catherine, et Olivier Bara, éditeurs. *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*. Grenoble, UGA Éditions, 2014. Available at: https://books.openedition.org/ugaeditions/4761 (Accessed 12 November 2023). https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.4761 (In French)

17 Powell, David A. "Du journal au roman: 'Journal d'un voyageur pendant la guerre' et 'Francia'." Goldin, Jeanne, éditeur. *George Sand et l'écriture du roman: Actes du XI^e^ Colloque international George Sand*. Montréal, Paragraphes (Université de Montréal), 1996, pp. 163–177. (In French)

18 Santa, Àngels. "À la recherche de l'idéal chez George Sand." *Nº 12: Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 223–230. Available at: https://ruidera.uclm.es/handle/10578/27841 (Accessed 12 November 2023). https://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.14 (In French)

19 Santa, Àngels. "De l'eau noire du suicide à la féerie merveilleuse de l'illusion blanche." Ghillebaert, Françoise, et Madeleine Vala, éditeurs. *Water Imagery in George Sand's Work*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 39–57. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UXDXBZ
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

ПЕРЕВОД МЕЛАНХОЛИЧЕСКОГО ТОНА: Э.А. ПО И Ш. БОДЛЕР

© 2024 г. С. Мартинес Селис Диас
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 30 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-70-85

Аннотация: Статья посвящена анализу процесса передачи меланхолического тона в переводе Ш. Бодлера стихотворения Э.А. По «Ворон». Сравнение двух вариантов перевода, сделанных в 1853–1854 гг. и в 1864 г., дает возможность понять изменения, произошедшие в эстетике Бодлера. При переводе «Ворона» Бодлер сталкивается с идеей По о «меланхолическом тоне» как основе стихотворения и связи этого тона с общим значением произведения. В результате исследования показывается, что на протяжении всего процесса перевода Бодлер, с одной стороны, восстанавливает меланхолический тон, следуя структуре, заданной По, а с другой — добавляет собственные элементы, что в конечном итоге не только приводит к созданию нового меланхолического тона «Ворона», но и отражается в изменении способа создания меланхолической атмосферы Бодлером в его дальнейших произведениях.
Ключевые слова: Э.А. По, Ш. Бодлер, перевод, меланхолия, меланхолический тон, поэма, эссе, строфа, стихотворение в прозе.
Информация об авторе: Сезар Мартинес Селис Диас — аспирант кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-7071-7899
E-mail: st106553@student.spbu.ru
Для цитирования: *Мартинес Селис Диас С.* Перевод меланхолического тона: Э.А. По и Ш. Бодлер // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 70–85. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-70-85



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

TRANSLATING THE MELANCHOLY TONE: E.A. POE AND CH. BAUDELAIRE

© 2024. César Martínez Celis Díaz
Saint-Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
Received: January 30, 2024
Approved after reviewing: March 11, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: This article addresses the transfer process of the melancholy tone in Ch. Baudelaire's translation of Edgar Allan Poe's "The Raven." The comparison between both variants of the translation, done respectively in 1853–1854 and 1864, allows us to understand the changes within Baudelaire's aesthetics. While translating "The Raven," Baudelaire faces Poe's idea of a "melancholy tone" as the basis of the poem and its relevance to its general meaning. The article shows how, throughout this process, Baudelaire rebuilds such a melancholy tone by following the structure given by Poe and adding from himself. This endeavor would not only create a new melancholy tone for "The Raven" but also change the way Baudelaire would create the melancholy ambiance in his further works.

Keywords: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, translation, melancholy, melancholy tone, poem, essay, stanza, poem in prose.

Information about the author: César Martínez Celis Díaz, PhD Student, Department of World Literature, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-7071-7899

E-mail: st106553@student.spbu.ru

For citation: Martinez Celis Diaz, C. "Translating the Melancholy Tone: E.A. Poe and Ch. Baudelaire." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 70–85. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-70-85

Влияние Эдгара По на французскую литературу неоспоримо. Его творчество было созвучно поэтическим изысканиям французских поэтов XIX в., в особенности в области взаимосвязи между музыкальностью и содержанием. Нет никаких сомнений в том, что поэтом, подготовившим почву для развития и распространения во французской культуре произведений По, был Шарль Бодлер. Хотя Бодлер был не первым, кто переводил По (уже существовали некоторые переводы, среди которых стоит упомянуть Амедея Пишо — «Золотой жук» в 1845, Пьера Гюстава Брюне — «Убийство на улице Морг» в 1846), в своих переводах он наиболее полно отражает ключевые мотивы творчества американского поэта, которые окажутся важными для французской поэзии и получат дальнейшее развитие в символизме. Это прежде всего относится к его пониманию красоты или прекрасного:

> Эстетическая теория По, по видимости более чем традиционна, но при ближайшем рассмотрении обнаруживает в себе весьма радикальные посылки. Поэзия, по определению, есть область прекрасного, но что такое «прекрасное»? — Отнюдь не свойство самого предмета, как полагают многие, поясняет По, — и вообще «не качество, как принято считать, а эффект» [По 1977б, с. 113[1]; цит. по: 2, с. 120–121], т. е. воздействие, производимое чем-то или кем-то на кого-то [2, с. 120–121].

Здесь невозможно не отметить сходство со стремлением Малларме

1 Цитата в источнике: *По Э.А.* Философия творчества. М.: Искусство, 1977. С. 110–121 (Po E.A. “Filosofiia tvorchestva” [“The Philosophy of Composition”]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, pp. 110–121).

«рисовать не вещь, но производимый ею эффект» [23, с. 382]. Пожалуй, самый известный перевод Бодлера — это перевод поэтический, «Ворон»; однако необходимо подчеркнуть, что преимущественно французский поэт занимался переводом прозы По. «По Бодлера — почти исключительно прозаик и очень мало — поэт» [10, p. 58][2]. Первыми переводами прозы По у Бодлера стали «Месмерическое откровение» (1848), «Береника», «Философия обстановки», «Колодец и Маятник» и «Повесть Крутых Гор» (все — 1852 г.). К прозе он обратится и в своем переводе «Ворона» в 1853 г. До этого ни одно другое поэтическое произведение По, кажется, не привлекало внимания французских переводчиков[3]. Известно, что Бодлер видел в творчестве По, а может быть и в его жизненной философии, параллели, которые привлекали его и побуждали переводить творения американского романтика. «Таким образом, фигура зеркальности, узнавания, аналогии изначально определяла характер отношения Бодлера к По. По был двойником, родственной душой, братом по духу и — чужестранцем, человеком иной культуры, одновременно знакомым (bekannt) и незнакомым. Они никогда не встречались и не состояли в переписке, тем не менее на протяжении последних двух десятилетий Бодлер ощущал постоянное присутствие По в своей жизни» [3, с. 216–217].

Одно из ключевых понятий в творчестве обоих поэтов — это меланхолия. Есть несколько исследований, в которых с разных точек зрения анализируется значение и развитие меланхолии как в творчестве двух поэтов, так и в их жизни. Среди них стоит упомянуть книгу Жана Старобинского «Чернила меланхолии», в которой рассмотрено всё — от общей истории меланхолии Гиппократа до конкретно меланхолии, ностальгии и сплина в разных стихотворениях Шарля Бодлера. Равным образом показывается воплощение этого чувства в таких фигурах, как фланёр и денди, а также связь образа денди со стихами «Сплин» в сборнике «Цветы зла». Стоит упомянуть и раздел «Меланхолия национального гения, или о литературном национализме По, Бодлера и Достоевского» в книге «Фигуры Достоевского во французской литературе XX века» С.Л. Фокина, где эти писатели рас-

2 Здесь и далее, если не указано иначе, перевод автора работы.

3 Необходимо отметить, что за два месяца до выхода перевода Бодлера, 9 января 1853 г., был опубликован анонимный перевод «Ворона» в статье Огюста Пуле-Малассиса, касающейся творчества По. К сожалению, у нас нет доступа к данному переводу.

сматриваются как представители «меланхолического гения», воплощающего специфическую национальную идентичность; кроме того, внимание уделяется их конфронтации с отсутствием, что ведет обоих к творению. «Меланхолия национального гения сказывается в этой потребности в начале, истоке, главном поэтическом принципе, а также в остром переживании его отсутствия и необходимости творения исходя из ничто, в сознании своей вторичности и невозможности установить свою истинную родословную» [4, с. 389]. Характеристики, которые объединяют этих авторов через меланхолию, обнаруживаются и в их стихах, и в самом их мировоззрении. Именно по тому, как они подходят к созданию своих текстов, мы видим, как меланхолия влияет на творчество каждого поэта. Благодаря переводам По, сделанным Бодлером, можно проанализировать сходства и различия в поэтическом осмыслении этого концепта у двух авторов, а также проследить, какие черты поэтики американского поэта Бодлер использует для разработки своей собственной идеи меланхолии.

В 1846 г. Эдгар Аллан По написал эссе под названием «Философия творчества», в котором объясняет почти математический процесс создания своего самого известного стихотворения — «Ворон». Это эссе было особенно значительным для Бодлера и символистов, поскольку в нем По рассуждает о том, как форма, музыкальность и другие стилистические особенности стихотворения, сочетаясь с его содержанием, приводят к усилению смысла. Известно, что Бодлер видел в творчестве По отражение своих собственных поэтических интересов, и в данном эссе он находит связь с собственной творческой практикой. Он пишет письмо французскому журналисту и художественному критику Теофилю Торе (1807–1869), в котором заявляет об этой близости: «Меня вот обвиняют в подражании Эдгару По! Знаете ли, отчего я с таким терпением переводил По? Оттого что он на меня походил. В первый же раз, открыв одну из его книг, я с ужасом и восторгом обнаружил не только сюжеты, о которых сам помышлял, но и фразы, продуманные мною, а написанные им двадцатью годами ранее» [20, с. 236]. Надо сказать, что среди текстов, которые Бодлер переводил из По, он также переводит это эссе, опубликованное вместе с его второй версией перевода «Ворона» в 1864 г. под названием «La génèse d'un poème» («Генезис поэмы»), и добавляет предисловие, где кратко объясняет некоторые переводческие решения, принятые им при работе над «Вороном». Этот факт является важ-

ным подтверждением того, что Бодлер размышлял о процессе перевода и осознавал специфику меланхолического тона По.

В своем эссе, определив длину (около ста стихов) и сферу стихотворения, По считает, что третьим шагом будет выбор тона. Зная, что его область — Красота, он приходит к простому выводу о том, какой тон ему следует выбрать: «Что касается Красоты как моей сферы, то мой следующий вопрос относился к тону ее высшего проявления — и весь опыт показывает, что такой тон — тон печали. Красота, какого бы рода она ни была, в ее высшем развитии, неизменно возбуждает чувствительную душу до слез. Меланхолия, таким образом, является наиболее законным из всех поэтических тонов» [30, p. 11]. Интересно, какое значение По придает меланхолическому тону. Он утверждает, что этот тон наиболее подходит не только для сферы красоты, но вообще для высших тем внутри поэзии. Мысль о том, что выбор тона — это третий шаг в его творческом процессе, показывает, насколько существенным для стихотворения «Ворон» и, безусловно, для его переводов будет сохранение верного тона, который лежит в основе произведения и оказывается важнее персонажей или точной темы.

Меланхолический тон создается не только через лексику, но и через звукопись и структуру стихотворения, которые По косвенно упоминает: «Поскольку звучание припева было определено, нужно было найти слово, воплощающее его, и в то же время с наивозможной полнотой гармонирующее с предрешенным настроением поэмы. В таком искании было абсолютно невозможно не вспомнить слово “Nevermore”. Оно действительно первым пришло мне в голову» [24, с. 174][4]. Здесь слово, выбранное для рефрена, заключает в себе общую идею стихотворения в том смысле, что и его значение, и его звучание помогают создать меланхолический тон. Важность этих двух характеристик становится очевидной, если принять по внимание, что это слово, как рефрен, и звуки «o» и «r», будут повторяться на протяжении всего стихотворения. Если рассматривать это с точки зрения перевода, то уже можно увидеть трудность или почти невозможность найти адекватное слово на другом языке, которое отвечало бы этим критериям. Сходную мысль высказывает французский поэт Ив Бонфуа в своей статье «La traduction au sens large» (2008) («Перевод в широком смысле слова»),

4 Перевод К.Д. Бальмонта.

где он исследует проблемы перевода творчества По: «Переводить “Ворона”, распутав этот клубок аллитераций, звуков, переплетений звука и смысла в тексте на другом языке, видимо, невозможно» [9, p. 20]. Это станет серьезной проблемой для сохранения или реконструкции меланхолического тона стихотворения во французском языке, что признает и Бодлер в своем предисловии: «Читатель поймет, что я не могу дать ему точное представление о глубоком и мрачном звучании, о мощной монотонности этих стихов, широкие и тройные рифмы которых звучат как похоронный звон меланхолии» [27, p. 162]. Бодлер понимает, что повторение звуков в произведении тесно связано с меланхолическим эффектом, к которому стремился По, но также понимает, что ему необходимо выбирать между сохранением содержания и следованием структуре. Он отдает предпочтение первому, что очевидно, поскольку его перевод прозаический. Однако он стремится воссоздать музыкальность, некоторые аллитерации, порой за счет утраты структуры стихотворения.

Стоит отметить, что в своем предисловии Бодлер объясняет эту музыкальность как «un glas de mélancolie», т. е. похоронный меланхолический звон церковного колокола. Это очередной пример тематической близости Бодлера и По, ибо этот образ не чужд и французскому поэту, который знал стихотворение По “The Bells” («Колокола»): «У него есть небольшое стихотворение, озаглавленное “Колокола”, представляющее собой настоящую литературную редкость; перевести его невозможно» [26, p. 97]. Бодлер использовал тот же образ в своем поэтическом творчестве. В стихотворении «La cloche fêlée» («Разбитый колокол») (1851–1855) развивается тема сплина, и в нем можно увидеть аналогичную связь между значением и звучанием слов: «Il est amer et doux, pendant les nuits d’hiver, / D’écouter, près du feu qui palpite et qui fume, / Les souvenirs lointains lentement s’élever / Au bruit des carillons qui chantent dans la brume» [29, p. 109][5]. Повторение звуков [f, v, b, r] в «feu» и «fume», «souvenirs», «s’elever», «bruit», «brume» не случайно. Можно также отметить аллитерацию на [l] в «s’elever», «lointains», «lentement» и ассонанс носового гласного в двух последних словах и в «chantent», что имитирует звук колокола. Здесь также существует соот-

5 Перевод К.З. Акопяна: «Горько и сладко зимними ночами / Слушать [, сидя] у огня, который трепещет и дымит, / Как медленно восходят [из прошлого] далекие воспоминания / Под звуки колоколов, поющих в тумане» [22, с. 161].

ношение между звуком и значением. Бодлер понимает этот эффект и поэтому признает невозможность сохранить точность меланхолического звука в «Вороне».

Вместо «Nevermore» рефрен в переводе Бодлера — «Jamais plus». Даже если это выражение может содержать ноты меланхолического тона, многое потеряно, поскольку все отношения созданы через повторение звуков.

Возможно, в этом контексте самая большая потеря — фонетическая связь между словом «Nevermore» и именем женщины, по которой скорбит лирической герой: «Lenore». Бодлер сохраняет идею меланхолии в выражении «Jamais plus», как и в образе Ленор, но звуковое отношение между ними потеряно. Даже если меланхолический тон существует в переводе Бодлера, он не тот же самый. Это уже новый меланхолический тон, созданный на основании образности По и обогащенный собственными образами Бодлера. Именно из-за подобных сложностей обычно считается, что переводить стихи может только поэт: «Переводчик стихов не может не быть поэтом. Это значит, что в переводном стихотворении он создает поэтическое содержание, близкое или аналогичное тому, каким обладает оригинал. <...> ...Поэтическое содержание — это не столько то, о чем в стихотворении говорится, сколько отношение поэта к тому, о чем говорится» [6, с. 119]. Это означает, что вместо того, чтобы точно переводить меланхолический тон, каким он был в стихотворении По, Бодлер воссоздает меланхолический тон на основе своего собственного отношения к теме.

Это также очевидно в реконструкции образа Ленор в переводе Бодлера. Последние наблюдение, которое По делает в своем эссе о построении меланхолии в стихотворении, связано с этим образом:

> <...> итак, смерть красивой женщины, несомненно, есть самый поэтический замысел, какой только существует в мире, и равным образом несомненно, что уста, наиболее пригодные для такого сюжета, суть уста любящего, который лишился своего счастья [24, с. 175][6].

По концентрирует в образе Ленор три важнейших аспекта стихотворения: звучание ее имени, понятие красоты и меланхолию от ее утраты.

6 Перевод К.Д. Бальмонта.

Хотя Бодлер не может воссоздать фонетическую связь имени с выражением «jamais plus», в двух других аспектах он сохраняет меланхолический тон. Внимание, которое Бодлер уделяет задаче создания звуковых аллюзий на образ Ленор, особенно заметно во второй строфе:

Eagerly I wished the m**orr**ow; — vainly I had sought to b**orr**ow
F**ro**m my books surcease of s**orr**ow — s**orr**ow f**or** the l**o**st Len**or**e [30, p. 30].
В переводе:
A**r**demment je dési**r**ais le matin; en vain m'étais-je eff**or**cé de ti**r**er de mes liv**r**es un su**r**sis à ma t**r**istesse, ma t**r**istesse p**our** ma Lén**or**e pe**r**due [27, p. 155].

На первый взгляд кажется, что перевод в точности повторяет порядок оригинала. Однако стоит отметить, что Бодлер добавляет притяжательные местоимения и к грусти, и к Ленор. Это можно было бы считать незначительным изменением, но на самом деле оно меняет меланхолический тон, добавляя этим образам семантику некоторой одержимости: утрата приобретает личный оттенок, и лирический герой становится центром произведения. Бодлер понимал, что меланхолия По отличается от его собственной. В 1852 г. в журнале «Revue de Paris» было опубликовано эссе Бодлера «Эдгар Аллан По, его жизнь и творчество», где он говорил: «Отчаянные отголоски меланхолии, проходящие через произведения По, имеют действительно пронзительный акцент, но надо также сказать, что это меланхолия очень одинокая и очень неприятная обыкновенным людям» [26, p. 92][7]. Это показывает, что Бодлеру, напротив, близки поиски более «симпатичной» для людей меланхолии. Добавление притяжательных местоимений в переводе свидетельствует о трансформации этой меланхолии во что-то более близкое для человека, что меняет сам тон стихотворения в переводе. В отличие от других переводчиков, Бодлер занят поисками создания меланхолического тона вокруг образа лирического героя, как это верно подметил С. Бактиар: «Два первых стиха третьей строфы показывают, что, в то время как Бодлер

7 М. Брикс развивает эту идею в статье «Бодлер, “ученик” Эдгара По?»: «“Меланхолию” здесь следует понимать в платоническом смысле, как эквивалент “Yheimweh”, то есть ностальгического импульса “к величию, которое находится за могилой”. Такая меланхолия сопровождается презрением к ближайшему окружению: поэт запирается в своей вселенной; он отвергает землю и, в частности, людей вокруг него, виновных в том, что они не стремятся освободиться от посредственности нижнего мира» [10, p. 65].

сосредоточивается на проклятом человеке, Малларме создает в стихотворении вселенную тревоги и идет даже дальше, чем сам По» [8, p. 13]. Поэтому потерянный объект, воплощенный в Ленор, будет тесно связан на языковом уровне со скорбящим любовником в переводе Бодлера.

Важность этого решения становится более очевидной при сравнении с более ранней версией перевода, сделанной Бодлером в 1853–1854 гг. В этой первой версии есть два существенных различия в контексте меланхолической тональности: «Ardemment je désirais le matin; — vainement j'avais cherché à tirer — de mes livres un sursis à mon chagrin, mon chagrin, pour la morte Lénore» [27, p. 311]. Во-первых, имя Ленор не сопровождается здесь притяжательным местоимением. Кажется, что в этом варианте Бодлер стремится точнее следовать замыслу По и изобразить прежде всего образ Ленор вне зависимости от лирического героя. Изменение во второй версии ближе к меланхолическому тону творчества Бодлера, больше ориентированному на страдающего лирического героя.

Во-вторых, происходит замена слова «chagrin» на «tristesse». Мы видим намерение Бодлера придерживаться текста По. В первой версии присутствует аллитерации звука «m»: «ardemment», «matin», «vainement», «mes», «mon», «morte», и звука «ch»: «cherché», «chagrin». Во второй версии аллитерации на «m» сохраняются: «ardemment», «matin», «m'étais», «mes», «ma», но появляется звук «t»: «matin», «m'étais», «tirer», «tristesse». Замена chagrin на tristesse меняет звуковой фон, сохраняя аллитерацию на «t», в то время как звук «ch» нарушал гармонию. Смерть относится не к лирическому герою, а к Ленор, и это лучше показано во втором варианте: «m**or**te» и «Lén**ore**». В своем прозаическом переводе Бодлер уделяет большое внимание построению меланхолического тона и новой музыкальности стихотворения.

Еще одно отличие между этими двумя версиями, которое может показать специфику построения меланхолического тона, — это восьмая строфа. В первой версии:

> Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
> By the grave and stern decorum of the countenance it wore: [30, p. 48].

Donc, cet oiseau d'ébène, transformant ma mélancolique humeur en humeur souriante, — par le grave et sévère décorum de sa contenance, il la dissipa: [27, p. 312].

Удивительно, что в первом варианте Бодлер решил перевести слово «sad» как «mélancolique humeur», зная, что тема меланхолии в поэме нетривиальна. Это решение может быть объяснено или как попытка создать аллитерацию со звуком «m», или как попытка создать меланхолический тон, прямо используя слово «меланхоличный». Аллитерация создана благодаря словам «tristesse» в «transformant ma tristesse». Скорее всего, решение было принято для построения меланхолического тона. Однако прямое упоминание «меланхолии» противоречит одному из важнейших принципов символизма, т. е., как было сказано выше, по Малларме, «рисовать не вещь, но производимый ею эффект» [23, с. 382]. Возможно, по этой причине во второй версии его перевода слово «меланхолия» уже отсутствует. «Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire» [27, p. 157]. Несмотря на изменения, аллитерация звука «t» еще содержится в словах «gravité», «maintien», «sévérité» и «triste». Это соответствует творчеству Бодлера в целом, который нечасто использует слова, производные от меланхолии, заменяя их родственными, которые создают этот меланхолический тон. «Но в своих стихах, в той транспозиции, которая и есть поэзия, Бодлер выражает меланхолию, не произнося ее имени (за редкими исключениями), используя смещения (сплин – денди), иносказания, аллегории (ирония, боль...), которые в некоторой степени представляют собой герб меланхолии...» [17, p. 219][8]. В переводах Бодлера мы можем видеть, как эта особенность его поэзии подтверждается с годами.

Исчезновение слова «меланхоличный» в восьмой строфе — не единственный случай в стихотворении. Уже в третьей строфе мы видим:

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before [30, p. 34].

8 «Mais dans ses poèmes, dans cette transposition qu'est la poésie, Baudelaire dit la mélancolie sans en prononcer le nom (à quelques exceptions près), usant de déplacements (spleen – dandy), de périphrases, d'allégories (ironie, douleur...) qui vont en quelque sorte constituer un blason de la mélancolie...».

> Et le soyeux, mélancolique, indéterminé, froufrou de chaque rideau de pourpre — me pénétrait, me remplissait de fantastiques terreurs, inconnues jusqu'à ce jour [27, p. 311].

В этом примере слово «меланхоличный» не вносит существенного вклада в музыкальность стихотворения. Кажется, что его основная функция снова состоит исключительно в построении меланхолического тона. Во второй версии слово «triste» вновь заменяет «mélancolique». «Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques» [27, p. 164]. Эта замена оказывается очень удачной, поскольку она повторяет аллитерацию оригинала, сосредоточенную на звуке «s», имитирующем шум занавесок. Здесь Бодлер достигает создания меланхолического тона как в музыкальности, так и в образности.

Тщательная работа над переводом меланхолического тона у По окажет влияние на всё творчество Бодлера. Найденная им музыкальность «Ворона» будет присутствовать и в более поздних стихотворениях французского поэта. Ив Бонфуа даже называет это присутствие музыкальности По в творчестве Бодлера результатом самого процесса перевода:

> Иными словами, есть ли в их произведениях собственные тексты, действительно собственные, но где память «Ворона» была бы такова, что их можно было бы считать «переводами», конечно, бесконечно свободными, но от этого еще более верными? Да, мне кажется, что они есть, и именно на них я со своей стороны хочу сосредоточить внимание в первую очередь: это, например, у Бодлера «La chambre double» и у Малларме прежде всего «Sonnet en -yx» [9, p. 24][9].

9 Е.В. Баевская развивает эту тему в статье «"Ворон" Эдгара По: Бодлер и Малларме»: «Кажется, Бонфуа даже не критикует переводы Бодлера и Малларме, а только констатирует, что оба они с полным основанием отказались выполнять стихотворный перевод, считая, что он заранее обречен на неудачу, и не вложив в него всей мощи своего таланта. Они не дерзнули, не рискнули, а ограничились голой передачей содержания. Настоящий перевод Эдгара По, утверждает Ив Бонфуа, надо искать в оригинальном творчестве обоих поэтов, например, у Бодлера в "La chambre double", а у Малларме в первую очередь в "Sonnet en -yx". И это, безусловно, справедливая мысль» [1, с. 23].

«La chambre double» («Двойная комната») — стихотворение, которое на самом деле, как и перевод «Ворона», написано в прозе. Здесь Бодлер использует не только образы, отсылающие к «Ворону», но и поэтическую прозу в переводе По. Например, в стихотворении можно найти тот же самый звук стука в дверь: «Но вот раздался ужасный, тяжкий стук в дверь, и, как в дьявольском сне, мне почудилось, будто в грудь мне ударяет кирка. А потом вошел Призрак» [21, с. 217–218][10]. Стихотворение наполнено образами, демонстрирующими не только прямое влияние По, но и влияние через его перевод. Стоит отметить, что, хотя сборник стихотворений в прозе Бодлера и был опубликован после его смерти, некоторые из них появились в 1855 г., т. е. между первой и второй версиями его перевода «Ворона». Это может свидетельствовать о двустороннем влиянии: перевод влияет на собственное творчество и творчество — на перевод.

Фигура По во Франции неотделима от Бодлера, и влияние его музыкальности распространяется на других поэтов-символистов, таких как Верлен и Малларме. Если вспомнить, что Бодлер видел в По почти отражение самого себя, то можно понять, что процесс перевода меланхолического тона был также процессом развития меланхолического тона у самого французского поэта. Две версии перевода «Ворона» служат свидетельством изменения точки зрения Бодлера и позволяют увидеть, как он совершенствует свои способы передачи меланхолического тона По, до того момента, пока ему не удастся его присвоить. Через сравнения этих двух версий с оригиналом можно проследить зарождение собственно бодлеровского меланхолического тона, который невозможно объяснить без обращения к творчеству По.

Список литературы

Исследования

1 *Баевская Е.В.* «Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме // Шаги/Steps. 2020. № 3. С. 18–27. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-18-27

2 *Венедиктова Т.Д.* По следу Серафимов: между поэзией и аналитической прозой (чтение «Ворона» Э.А. По) // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 117–133. DOI: 10.22455/2541-7894-2017-2-117-133

10 Перевод Е.В. Баевской.

3 *Уракова А.П., Фокин С.Л.* (ред.) По, Бодлер, Достоевский: блеск и нищета национального гения : колл. монография. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 496 с.
4 *Фокин С.Л.* Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013. 395 с.
5 *Фонова Е.Г.* Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 155–169.
6 *Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 429 с.
7 *Ahmadi M.R.* Rendre le “mal” en traduction // Recherches en langue française. 2020. № 2. P. 52–65.
8 *Bakhtiar S.* Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, traducteurs d’Edgar Allan Poe. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 2008–2009. 18 p. DOI: 10.13140/RG.2.2.17446.06729
9 *Bonnefoy Y.* La traduction au sens large // Littérature. 2008. № 150. P. 9–24.
10 *Brix M.* Baudelaire, “disciple” d’Edgar Poe? // Romantisme. 2003. № 122. P. 55–69. https://doi.org/10.3406/roman.2003.122
11 *Dufour P.* Les Fleurs du Mal: dictionnaire de mélancolie // Littérature. 1988. № 72. P. 30–54. https://doi.org/10.3406/litt.1988.1465
12 *Forquenot de la Fortelle A.* Шарль Бодлер и Стефан Малларме в переводах русских символистов // Modernités Russes. 2018. № 17. P. 139–147. https://doi.org/10.3406/modru.2018.1145
13 *Galli P.* De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe: traduction, édition, création // Traduction, terminologie, rédaction. 2012. № 2. P. 143–164. https://doi.org/10.7202/1018806ar
14 *Lavelle I.* La traduction comme création littéraire, Le Symbolisme français dans le Japon de Meiji // Littera. 2022. № 7. P. 99–109. https://doi.org/10.20634/littera.7.0_99
15 *Liu S.* Melancholy created by symbols in the poem “The Raven” // International Journal of Education and Humanities. 2023. № 1. P. 58–59. https://doi.org/10.54097/ijeh.v7i1.4923
16 *Paul E.* La traduction de la poésie et le respect de ses effets discursifs et phonétiques, illustrés par la traduction française du Raven d’Edgar Allan Poe. Ottawa: Université d’Ottawa, 2007. 119 p.
17 *Petitpierre H.* Jean Starobinski “La mélancolie au miroir” // Figures de la psychanalyse. 2001. № 4. P. 219–222.
18 *Starobinski J.* L’encre de la mélancolie. Paris: Éditions du Seuil, 2015. 679 p.
19 *Zanetta J.* Niveurmôrre: Versions françaises du Corbeau au XIX^{e} siècle. Genève: Librairie Droz, 2020. 217 p.

Источники

20 *Бодлер Ш.* Избранные письма / пер. с фр. под ред. и с примеч. С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2012. 366 с.

21 *Бодлер Ш.* Цветы зла. Парижский сплин / пер. с фр. Е.В. Баевской, М.Д. Яснова, Эллиса. СПб.: Азбука, 2021. 352 с.
22 *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки: текст и контекст : [новый перевод] / сост., пер., коммент. и статьи проф. К.З. Акопяна под общ. ред. проф. Н.Т. Пахсарьян. СПб.: Алетейя, Независимый альянс, 2021. 804 с.
23 *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе = Vers et prose / сост. Р.Д. Дубровкин; предисл. С.Н. Зенкина; ред. С.Н. Зенкин, Ю.А. Здоровов. М.: Радуга, 1995. 568 с.
24 *По Э.А.* Собраніе сочиненій Эдгара По въ переводе съ английскаго К.Д. Бальмонта: разсказы, статьи, отрывки, афоризмы. М.: Книгоиздательство «Скорпион», 1906. Т. II. 202 с.
25 *Baudelaire Ch.* Correspondance. Paris: Gallimard, 1973. T. II. 386 p.
26 *Baudelaire Ch.* Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages. Paris: Revue de Paris, 1852. P. 90–110.
27 *Baudelaire Ch.* Eureka, La Genèse d'un poème. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1936. 329 p.
28 *Baudelaire Ch.* Le Spleen de Paris. Paris: Émile-Paul, 1917. 181 p.
29 *Baudelaire Ch.* Les Fleurs du Mal. Paris: Gallimard, 2005. 352 p.
30 *Poe E.A.* The Raven and the Philosophy of Composition. San Francisco and New York: Paul Elder and Company, 1907. 82 p.

References

1 Baevskaia, E.V. "'Voron' Edgara Po: Bodler i Mallarme" ["Edgar Poe's 'The Raven': Baudelaire and Mallarme"]. *Shagi/Steps*, no. 3, 2020, pp. 18–27. DOI: 10.22394/241294102020631827 (In Russ.)
2 Venediktova, T.D. "Po sledu Serafimov: mezhdu poeziei i analiticheskoi prozoi (chtenie 'Vorona' E.A. Po)" ["In the Seraphym's Footfalls: Between Poetry and Analytical Prose (Reading 'The Raven' by Edgar Allan Poe"]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 2, 2017, pp. 117–133. DOI: 10.22455/2541-7894-2017-2-117-133 (In Russ.)
3 Urakova, A.P., and S.L. Fokin. *Po, Bodler, Dostoevskii: blesk i nishcheta natsional'nogo geniia: kollektivnaia monografiia* [*Poe, Baudelaire, Dostoyevsky: Splendors and Miseries of National Genius: Collective Monograph*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 496 p. (In Russ.)
4 Fokin, S.L. *Figury Dostoevskogo vo frantsuzskoi literature XX veka* [*Dostoyevsky's Images in the 20th-Century French Literature*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2013. 393 p. (In Russ.)
5 Fonova, E.G. "Retseptsiia tvorchestva Sh. Bodlera v russkom simvolizme" ["The Reception of Charles Baudelaire's Works in Russian Symbolism"]. *Solov'evskie issledovaniia*, no. 1 (49), 2016, pp. 155–169. (In Russ.)

6 Etkind, E.G. *Poeziia i perevod* [*Poetry and Translation*]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. 429 p. (In Russ.)

7 Ahmadi, Mohammad-Rahim. "Rendre le 'mal' en traduction." *Recherches en langue française*, nu. 2, 2020, pp. 52–65. (In French)

8 Bakhtiar, Siavash. *Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, traducteurs d'Edgar Allan Poe*. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2008–2009. 18 p. DOI: 10.13140/RG.2.2.17446.06729 (In French)

9 Bonnefoy, Yves. "La traduction au sens large." *Littérature*, nu. 150, 2008, pp. 9–24. (In French)

10 Brix, Michel. "Baudelaire, 'disciple' d'Edgar Poe?" *Romantisme*, nu. 122, 2003, pp. 55–69. https://doi.org/10.3406/roman.2003.122 (In French)

11 Dufour, Pierre. "Les Fleurs du Mal: dictionnaire de mélancolie." *Littérature*, nu. 72, 1988, pp. 30–54. https://doi.org/10.3406/litt.1988.1465 (In French)

12 Forquenot de la Fortelle, Anastassia. "Sharl' Bodler i Stefan Mallarme v perevodakh russkikh simvolistov" ["Charles Baudelaire and Stephan Mallarmé Through the Translation of the Russian Symbolist Writers"]. *Modernités Russes*, nu. 17, 2018, pp. 139–147. https://doi.org/10.3406/modru.2018.1145 (In Russ.)

13 Galli, Pauline. "De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe: traduction, édition, création." *Traduction, terminologie, rédaction*, nu. 25, 2012, pp. 143–164. https://doi.org/10.7202/1018806ar (In French)

14 Lavelle, Isabelle. "La traduction comme création littéraire, Le Symbolisme français dans le Japon de Meiji." *Littera*, nu. 7, 2022, pp. 99–109. https://doi.org/10.20634/littera.7.0_99 (In French)

15 Liu, Siyan. "Melancholy Created by Symbols in the Poem 'The Raven'." *International Journal of Education and Humanities*, no. 1, 2023, pp. 58–59. https://doi.org/10.54097/ijeh.v7i1.4923 (In English)

16 Paul, Esther. *La traduction de la poésie et le respect de ses effets discursifs et phonétiques, illustrés par la traduction française du Raven d'Edgar Allan Poe*. Ottawa, Université d'Ottawa, 2007. 119 p. (In French)

17 Petitpierre, Hélène. "Jean Starobinski 'La mélancolie au miroir'." *Figures de la psychanalyse*, nu. 4, 2001, pp. 219–222. (In French)

18 Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris, Éditions du Seuil, 2015. 679 p. (In French)

19 Zanetta, Julien. *Niveurmôrre : Versions françaises du Corbeau au XIX^e siècle*. Genève, Librairie Droz, 2020. 217 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UUESEE
УДК 821.133.1.0+821.161.1.0
ББК 83.3(4Фра)52+
83.3(2Рос=Рус)52

ВЛИЯНИЕ «РУССКОГО НИГИЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА» НА ФРАНЦУЗСКУЮ МЫСЛЬ 1870–1890 гг.: КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ

© 2024 г. М.Е. Балакирева
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-86-105

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01832 «Русская литература в интеллектуальной жизни Франции рубежа XIX–XX веков», https://rscf.ru/project/23-28-01832/

Аннотация: В статье рассматривается рецепция нигилизма и «романа русского нигилизма» во французской мысли 1870–1890-х гг., когда всплеск интереса к русской литературе приводит к появлению в интеллектуальном поле Франции определенных кодов, образов и нарративов, соотносимых с русской культурой, среди которых особенно выделяются «русский роман» и «русский нигилизм». В статье приводится краткая история публикаций русских романов в указанный период, анализируется рецепция «нигилизма» и «русского романа» в критической французской мысли, а также сравниваются понятия «русский роман» Э.М. де Вогюэ и «роман русского нигилизма» Ф. Брюнетьера. Противостояние двух описаний русскоязычного романа во Франции указывает на сложность институционализации русской литературы, осциллирующей в сознании французов между моделью «европейской» (роман натуралистический / Брюнетьер) и моделью «ориентальной» (роман экзотический / Вогюэ). Статья также показывает, как интерес к «русскому роману» соотносится с колониальной политикой Франции в 1870–1890-е гг. и как размышление о «русском романе» приводит французских критиков к размышлению о собственной политической и социальной идентичности.

Ключевые слова: «русский роман», «русский нигилизм», М.Э. де Вогюэ, Ф. Брюнетьер, рецепция русского романа во Франции, перевод русского романа во Франции.

Информация об авторе: Маргарита Евгеньевна Балакирева — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Союза Печатников, д. 16, 190008 г. Санкт-Петербург, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7198-3214

E-mail: mebalakireva@hse.ru, margaritabalakireva@yahoo.fr

Для цитирования: *Балакирева М.Е.* Влияние «русского нигилистического романа» на французскую мысль 1870–1890 гг.: критическая рецепция // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 86–105. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-86-105



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE INFLUENCE OF THE "RUSSIAN NIHILISTIC NOVEL" ON FRENCH THOUGHT IN 1870s–1890s: CRITICAL RECEPTION

© 2024. Margarita E. Balakireva
National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 22, 2024
Approved after reviewing: April 24, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The article was written at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 23-28-01832 «Russian Literature in the Intellectual Life of France at the Turn of the 18th–20th Centuries» (https://rscf.ru/project/23-28-01832/).

Abstract: The article discusses the reception of Russian nihilism in French thought during the 1870s and 1890s. During this time, there was a surge in interest in Russian literature in France, leading to the emergence of codes, images, and narratives related to Russian culture in France's intellectual sphere. Among these, "Russian nihilism" and the "Russian novel" stood out. The article examines the history of Russian novels published during this period, as well as the reception of nihilism and Russian novels in critical French thought. It compares the concept of the "Russian novel," as described by E.M. de Vogüé, with that of the novel of Russian nihilism, as described by F. Brunetière. The article discusses the contrast between two interpretations of the Russian novel in France, highlighting the complexity of its institutionalization. It oscillates between the "European" (naturalistic novel) and "oriental" (exotic novel) models, reflecting the different perceptions of Russian literature by French readers. The article also explores how the popularity of Russian novels was shaped by France's colonial policies in the 19th century and how this led to a reflection on French political and social identity through the lens of literature.

Keywords: "the Russian novel," "the Russian nihilism," E.M. de Vogüé, F. Brunetière, reception of the Russian novel in France, translation of the Russian novel in France.

Information about the author: Margarita E. Balakireva, PhD in Philology, Senior Lecturer, National Research University Higher School of Economics, Soyuza Pechatnikov St., 16, 190008 St. Petersburg, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7198-3214

E-mail: mebalakireva@hse.ru, margaritabalakireva@yahoo.fr

For citation: Balakireva, M.E. "The Influence of the 'Russian Nihilistic Novel' on French Thought in 1870s–1890s: Critical Reception." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 86–105. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-86-105

Конец XIX в. принято считать рассветом русской культуры во Франции. Французы вдохновлялись идеями русских мыслителей, восхищались трудами художников и, преодолевая собственный политический кризис, вызванный Коммуной и анархистским террором, обращались к схожему опыту Российской империи. Однако бурное знакомство с культурой было скорее проникнуто антропологическим духом и жаждой открытия неизведанных земель, что привело к созданию некоторых общих мест, культурных штампов в ее восприятии. К таким штампам можно было бы отнести и знаменитую «русскую душу», и яркие образы «нигилистов», и небезызвестный «русский роман»[1].

Первые попытки заново познакомиться с русским миром начинаются во Франции во второй половине XIX в., спустя десятилетие после окончания Восточной (Крымской) войны (1853–1856). Русский колорит очаровал французов на знаменитой Всемирной выставке 1867 г., предлагавшей посетителям погрузиться в мир стран-участниц, пройтись по павильонам, познакомиться с материальной культурой (это была первая выставка подобного формата). Российская империя, помимо достижений в области наук и сельского хозяйства, привезла на выставку целую деревню[2]. Архитектура, национальная кухня, предметы быта оказали

1 В статье приводится в скобках, так как считается термином, ставшим знаменитым благодаря труду Эжена Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» (1886).

2 В русской части построили дом помещика, русскую избу, конюшни Императорского завода, якутскую урасу и киргизскую юрту. Внутреннее убранство жилищ поражало воображение своей экзотичностью — мебелью, иконами, кавказской керамикой в помещичьем доме; шкурами медведей и тюленей, связками сушеной рыбы — в крестьянской избе. Дополняли архитектуру люди (девушки в кокошниках, бойкие половые) и развлечения (трактир, национальная кухня) [1; 2].

бóльшее влияние на умы праздных гуляк, нежели технические изобретения и научные открытия: Россия представала во всем своем блеске, богатстве, роскоши — и во всей чужести, оригинальности, чарующей экзотичности. Русский быт контрастировал с явлениями русской культуры, хорошо известными французам, с романными зарисовками И.С. Тургенева, с инженерными находками Б.С. Якоби, с химическим опытами Н.Н. Зинина, — и служил оправданием радикальным движениям в царской России, стремившимся улучшить крестьянскую жизнь и пропагандировавшим террор. Французы были очарованы противоречиями и стремились постичь тайну «русской души». И на помощь в исканиях им пришел «русский роман».

Русские писатели не пользовались большой популярностью во Франции до 1870-х гг., с одной стороны, из-за отсутствия славянских кафедр при университетах и нехватки специалистов, владеющих русским языком [8], что делало практически невозможной переводческую практику; с другой стороны, политическая и экономическая ситуации не способствовали развитию франко-российских отношений. Появление новых переводов, знакомство с новыми именами происходит постепенно, с 1870-х гг., а пика эта тенденция достигает в 1880–1890-е гг.

Стоит отметить при этом, что для Франции конца века в принципе характерна охранительная позиция, закрытость литературного поля, переживающего внутренний кризис, что выражается, в частности, в снижении количества иностранных публикаций и переводов [24]. Внезапный интерес к «русскому роману» оказывается еще более занятным на фоне общего спада и регресса.

Данная статья стремится понять этот парадокс обращенности к русской литературе на локальном примере — через анализ рецепции идей нигилизма во французском интеллектуальном поле. Цель ее — показать, что нигилизм, для французов русское явление *par excellence*, является той узловой точкой, на которую опираются при анализе «русского романа» литераторы и историки и которая, с одной стороны, служит основой для конструирования русского литературного канона во Франции, а с другой стороны, способствует экзотизации культуры и отражает общую для французской мысли конца XIX в. «колониальную» экспансию.

В первой части работы будут рассмотрены общие переводческие/издательские тенденции и место русской литературы во французском издательском поле конца XIX в., во второй части будет проанализирована рецепция нигилизма во французской литературе, а третья часть исследования будет посвящена критической литературе конца XIX в. о рецепции «русского романа» на примере трудов Э.М. де Вогюэ и Ф. Брюнетьера.

Издание «русского романа» на французском языке

Анализ библиотечных каталогов и новых поступлений за 1880–1900-е гг. показывает, что для Франции конца века, пережившей франко-прусскую войну и Коммуну, характерно снижение переводческой и издательской активности, как было сказано выше: иностранная литература публикуется реже, чем, например, в 1830-е гг.[3] [24], а некоторые публикации вызывают общественный резонанс[4] [1], особенно заметный в консервативных кругах, — французские литераторы сетуют на засилье иностранных книг и провозглашают смерть французской литературы[5].

Нельзя при этом сказать, что «русский роман» триумфально завоевывает французское литературное поле. Исследование Блэза Вильфер-Порталя показывает, что русская литература не является приоритетной для издательств, хотя процент ее присутствия неуклонно растет в указанные годы. Первенство занимают массовые англоязычные романы [16], часто специфических жанров («бестселлеры», или «multiédités», по терминологии Вильфер-Порталя), и в 1880-е гг. это книги Дж.Ф. Купера, Т. Майн Рида, Ч. Диккенса, В. Скотта (переиздания знаменитых романов). Единственный русскоязычный писатель в десятке — Лев Николаевич Толстой — располагается в таблице на пятом месте[6], но и он не менее популярен у французского читателя

3 В это время четверть публикуемых романов были переводами, в основном англоязычных романов.

4 Самый яркий пример — реакция на публикацию «Камо грядеши?» Г. Сенкевича, переведенного в 1900 г.

5 Так, известный критик «Корреспондан» Анри Бордо писал о завоевании французской литературы следующее: «Nous sommes réellement envahis, et de tous les côtés à la fois. Si nous n’y prenons pas garde, ils n’y aura bientôt plus de littérature française… Tout le monde ne peut naître étranger» [24].

6 Далее следуют У. Шекспир, И.В. фон Гёте, М. Эджворт, С Пеллико, М. Камминз. Стоит

(с 1873 по 1900 г. книги Толстого издавались 92 раза)[7]. В списки Вильфер-Порталь не вносит ни Гончарова, ни Писемского, ни прочих более-менее известных литераторов той поры.

В 1890-е гг. иностранное литературное присутствие диверсифицируется, известные имена сменяются неизвестными, прежние популярные жанры теряют читателей, обесцениваются и все более маргинализируются (становясь «железнодорожным чтивом» [20; 23]), а французское литературное поле все более национализируется и переживает кризис. И именно в этот период французская публика начинает открывать для себя современный русскоязычный роман. В конце 1880-х и в 1890–1900-е гг. во Франции публикуется рекордное количество переводов русскоязычных романов, что исследователь Мишель Никё связывает с появлением франко-русского альянса и возросшим интересом к русской культуре как со стороны обывателей, так и со стороны правящих кругов [22]. Во французском литературном поле появляются новые имена, незнакомые читателям, так называемые писатели «младшего звена» (по М. Никё "des *minores* russes" [22]), например Алексей Писемский, Дмитрий Григорович, Алексей Апухтин, Болеслав Маркевич, а также писательницы, часто творившие под псевдонимами, — Надежда Хвощинская (под псевдонимом В. Крестовский), Лилия Веселитская (под псевонимом В. Микулич), Софья Ковалевская и Валентина Дмитриева.

Наиболее вероятными причинами внезапного интереса французов к русскому роману исследователи считают экономические и политические реалии конца века: ослабленная войной Франция ищет союзников, военный и экономический союз с Россией кажется наиболее приемлемым в сложившейся ситуации[8]. На создание образа достойного союзника работают многие культурные медиаторы, самым знаменитым из которых оказывается Э.М. де Вогюэ, возрождающий миф о славянской душе, популярный в 1830-е гг.,

отметить присутствие женщин в списках популярных книг — ирландки Марии Эджворт (Эджуорт) и североамериканки Марии Камминз.

7 Для сравнения с другими русскими писателями из таблицы: за тот же период появляется 14 изданий романов Достоевского и 9 изданий романов Тургенева.

8 Стоит отметить, что интерес к России проявлялся еще в 1830–1840-е гг. (не в пользу России), когда Франция начала пристально следить за русско-польским конфликтом [8].

и переосмысляющий его в контексте русской культуры[9] [6; 11]. При этом миф о русской душе идеально вписывается во внешнюю политику Франции и ее колониальную идеологию[10], достигшую расцвета в 1880–1890-е гг. Русский мир, зажатый между Востоком и Западом, является идеальным местом культурной и экономической экспансии [21]. С другой стороны, Франция, наряду с другими европейскими странами, становится прибежищем для бегущих от царской полиции русских интеллектуалов, анархистов и нигилистов, которые также становятся проводниками русской идеи и посредниками в знакомстве с русской культурой, в особенности с ее неофициальной позицией[11]. Так, нигилизм пользуется во Франции небывалым успехом, но не как универсальная теория, приглашение к действию (здесь русские мыслятся эпигонами европейской мысли), а как отражение той самой *русскости* (russité) и местного колорита, как особенность менталитета.

Русскоязычный роман, наряду с другими книгами о России, в частности травелогами, также можно считать своеобразным посредником, позволяющим французам узнавать о России из достоверных источников: роман чаще воспринимается как реалистичный правдивый документ, повествующий о реальной жизни, чему способствует развитие романной формы во Франции, мода на реалистичное описание и натурализм, во многом — и расцвет фельетона, массовой литературы и прессы [3; 10]. Интерес к России и интерес к русскому роману частично объясняется и этой установкой литературы на сенсационность, необычность, экзотизацию.

Рецепцию нигилизма во Франции можно было бы отнести к частному случаю подобной экзотизации: образ нигилиста, столь популярный в массовой литературе, предстает как воплощение исконной русской души, а исследователи-слависты «нигилистского романа» часто объединяют

9 Речь идет не только о знаменитом труде Вогюэ «Русский роман», но и о его деятельности в России, публикациях в журналах.

10 Идеологом новой колониальной политики стал Пьер Поль Леруа-Больё, экономист, написавший знаменитый труд «О колонизации у современных народов» (1891). Именно на его идеи опирался Жюль Ферри в своем оправдании французской колониальной экспансии. Старший брат Поля, Антуан Леруа-Больё, был видным историком, писавшим труды о современной России и во многом способствовавшим продвижению русской культуры во Франции.

11 Например, Вера Засулич (бегство в Швейцарию) или Михаил Бакунин (Франция, Швейцария).

в анализе художественный вымысел и реалии журнальных заголовков. И массовая, и научная литература, очарованная нигилизмом, отражающим самую суть *русскости*, по факту репродуцируют одни и те же штампы, завлекая читателя экзотическими описаниями.

Нигилизм во Франции: революция, экзотизм и колониальное

Популяризация термина *нигилизм* как во Франции, так и в России происходит благодаря творчеству И.С. Тургенева и его роману «Отцы и дети» (первый перевод на французский 1863 г.). Сразу стоит отметить, что французские термины *le nihilisme* и *le nihiliste* часто на рубеже веков трактуются шире и обозначают вообще «мятежников» и «революционеров», что можно заметить в романе «Василий Самарин» (1884), авторства Андре Лори (или Робера Кяза, по мнению некоторых исследователей, например Арно Беда), а также, в более поздней интерпретации, в романах «прекрасной эпохи» «Рультабийль у царя» Г. Леру (1912) и «Пеньковый галстук» П. Сувестра-М. Аллена (1913). Более того, к мятежникам политическим добавляются «мятежники духа», нигилисты в морали: так, например, отдельно развивается «нигилизм чувств», о котором пишет Морис Кийо в своем труде «Сентиментальный нигилизм» (1892), вдохновленном творчеством Андре Жида. В это сложное противоречивое понятие включается и русский нигилизм, причем вначале он воспринимается как продолжение общеевропейских исканий и борений. Фокус на самобытности русского нигилизма, выделение его характерной *русскости* происходит позже, к 1880-м гг. — именно в этот период французские исследователи русской культуры начинают говорить о нигилизме как о самобытном русском движении. Если до Коммуны нигилисты были частью общеевропейского движения анархистов [5], то после 1870-х гг. они стали восприниматься как борцы за свободу именно в царской России[12]: с одной стороны, сама группа нигилистов оформилась, приобрела известность, у нее появились первые герои и «мученики» (например, чудесным обра-

12 Например, вот как завершает 14 главу своих мемуаров Луиза Мишель, знаменитая анархистка, участница Коммуны: “Les nihilistes du haut des potences du tzar, les socialistes allemands la tête sous la hache, saluent comme je le fais devant la vie – plus horrible que la mort” [19].

зом избежавшая тюрьмы Вера Засулич); с другой стороны, постепенно радикализующийся французский анархизм, обратившийся после разгрома Коммуны к «пропаганде действием»[13] [12], начинает искать образцы для подражания — и самыми последовательными террористами в представлении лидеров анархистов становятся русские нигилисты, фанатичные и безжалостные в защите своих идей[14]. Нигилизм в общественном сознании предстает не просто философской крайностью, идеологическим отрицанием всего, как то было у тургеневского Базарова, но являет собой проявление максимальной свободы (и убийство царя иллюстрирует беспрецедентную смелость террористов) и максимальной жестокости. И хотя многие французские мыслители, даже весьма радикальных взглядов, жестокость эту порицают[15], они не могут не попасть под очарование бунта, завораживающую дерзость террора, оправдывающего борьбу за свободу.

Подобное очарование испытывает на себе и французская пресса, демонизирующая и идеализирующая нигилистов, превращающая их жизни в идеальный информационный повод. Постоянное присутствие нигилистов на первых полосах периодических изданий порождает моду: в 1880–1890-е гг. нигилизм становится одной из популярных тем во французской литературе. Причем выделить можно три вида книг, в которых так или иначе данная мода проявляется: 1) исследования и изыскания, касающиеся нигилизма и его связи с прочими левыми движениями

13 Теоретическое оправдание террора высказывалось разными анархистами — от Бакунина до Малатесты, но первый призыв совершать «пропаганду действием» произносит в Женеве Андреа Коста, итальянский социалист, 9 июня 1877 г. (так считал, в частности, Джеймс Гильом).

14 Во время выступления в Париже 13 мая 1881 г. Луиза Мишель, агитируя соратников вести более активную борьбу с режимом, приводила в пример опыт нигилистов и призывала подражать им: “Mais regardez donc ce qui se passe en Russie; regardez le grand parti nihiliste, voyez ses membres qui savent si hardiment et si glorieusement mourir! Que ne faites-vous comme eux? Manque-t-il donc de pioches pour creuser des souterrains, de dynamite pour faire sauter Paris, de pétrole pour tout incendier? Imitez les nihilistes, et je serai à votre tête; alors seulement nous serons dignes de la liberté, nous pourrons la conquérir; sur les débris d’une société pourrie qui craque de toutes parts et dont tout bon citoyen doit se débarrasser par le fer et le feu, nous établirons le nouveau monde social” [18].

15 Например, опыт радикального сопротивления осуждается некоторыми социалистками-писательницами, например, в своем романе «Русские девы» (Les Vierges russes, по аналогии с прозвищем Луизы Мишель «Красная дева», La Vierge Rouge) Мари-Луиз Ганёр (Marie-Louise Gagneur) устами героини Ванды критикует террор Веры Засулич.

(анархизмом, коммунизмом) (книги Э. Лавиня, Й. Любомирского [33], Ж. Бурдо); 2) исторические книги о России или повествование о путешествиях (травелоги), где нигилизм непременно появляется в одной или нескольких главах (очерки А. Мейлана [35] или путевые заметки В. Тиссо [38; 39], заметки Н. Лаллье [31] или труды А. Леруа-Больё); 3) популярные романы, упоминающие нигилистов или делающие нигилистов героями повествования, главными или второстепенными (романы Л. Томена [37], Э. Лавиня [32], О. Одуар, Л. Нуара [36], Ж. Кларети [29], Г. Франса [30], П. Вернье [40])[16].

Во всех приведенных выше изданиях, будь то очерки, научные изыскания или популярная проза, критически настроенные или хвалебные, нигилизм наделяется набором неизменных и легко узнаваемых черт: на первое место выходит национальный характер движения, экзотизм верований, мистицизм и сектантство участников. В самом деле, участники тайных собраний — русские студенты и студентки, часто низкого социального статуса, стремящиеся к физическому и духовному освобождению, причем порою восприятие нигилистов и нигилисток разнится: женские образы идеализируются, восславляются, и нигилистки предстают бескорыстными девами-воительницами, тогда как мужчины-нигилисты воспринимаются с большей иронией или критикой. Многие авторы делают упор на национальной принадлежности нигилистов, считая необузданность речей и фанатичность веры иллюстрацией знаменитых высказываний о русской душе. Авторы особенно подчеркивают религиозность и мистицизм, присущие нигилистам, их желание не просто превратить отрицание в базовый принцип поведения, но сделать его идолом, поклоняться ему, становится мучениками идеи. Отсюда — мысли о подполье, закрытости, мистическом ореоле, присущем революционерам-мученикам. Более того, французские авторы порою сравнивают нигилистов с сектантами, со скопцами или черносотенцами [28], особенно подчеркивают жертвенность и беспринципность адептов нигилистской веры.

Подобную заостренность на мистическом можно воспринимать как местами намеренную, местами невольную экзотизацию, при которой нигилисты являются и носителями местной локальной культуры, и пред-

16 Все книги указаны в библиографии в разделе «Источники».

ставителями менее развитого народа, достойного цивилизаторской миссии Франции. Экзотизация порождает некоторые интересные параллели: нигилистов сравнивают то с африканскими племенами, практикующими вуду; то с американскими сектами; называют их сарматами и скифами [27; 28; 34; 41]. Нигилизм никогда не мыслится как отдельное философское или политическое движение[17], но часто воспринимается как отражение нравов, радикальное воплощение души народа, местами варварского, местами просвещенного. В писательском сознании нигилизм прочно ассоциируется с народным, низовым, неподконтрольным течением (потому, вероятно, так силен в нигилизме образ женщины, носительницы маргинального статуса, или студента-подростка, тоже маргинализированного в ученой среде), а не интеллектуальным бунтом. Вообще восприятие нигилизма часто идет не через теорию и идеологию, но через образ — голодный студент, унылое жилище, полуголодное существование, дерзкие девы в синих очках.

Данная сосредоточенность на образе, вероятно, объясняет интерес (и объясняется интересом) к современному «русскому роману», который некоторые слависты-русисты того времени для удобства называют «нигилистским», вдохновляясь Тургеневым. Русская литература для французов заключает парадокс внутри самой себя: написанная в варварской стране, она несет знание об этой стране, через посредничество авторов, выросших на европейской (французской) культуре, говорящих на европейских (французском) языках.

«Нигилистский роман» и «русский роман» во французской критической мысли

Несмотря на возрастающий интерес к изучению славянского мира и в частности мира русского (первопроходцем здесь можно считать слависта Луи Леже[18]), относительно полных исследований, посвященных современной русской литературе, во Франции практически не было

17 “Comme presque toutes les conceptions théoriques des Russes, le ‘nihilisme’ n’est dans son principe qu’une importation occidentale” [17, p. 180–208].

18 В некрологе Поль Буайе называет Луи Леже создателем французской славистики и вдохновителем не одного поколения ученых-славистов, а также подчеркивает, что работы его на несколько лет предвосхитили знаменитый труд о романе Вогюэ: “Louis Léger a créé dans notre pays l’étude scientifique des langues slaves et des littératures qui se sont exprimées

представлено до 1870-х гг., исключение составляли труды, посвященные отдельным писателям, например, исследование творчества А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова Проспером Мериме [9][19].

Одна из первых историй современной русской литературы появляется во Франции в 1872 г., и принадлежит она перу русского исследователя Константина Петровича Петрова (Constantin Pétrow), заслуженного преподавателя русского языка и литературы в VI Санкт-Петербургской гимназии (в переводе Александра Ромальда). Позже появляются «История современной литературы славян» Селеста Курьера (1879), «Великие мэтры русской литературы XIX в.» Эрнеста Дюпюи (1885), «Русский роман» Э.М. де Вогюэ (1886), «История русской литературы с начала до наших дней» Леона Зихлера (1886) и антология «Русская литература» Луи Леже (1899), где представлены переводы И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, А.Ф. Писемского, Л.Н. Толстого. Публикация книг о русской литературе и проявление научного интереса к изучению русского романа соотносятся по датам с общим интересом к русской и славянской культурам: славистика в 1880–1890-е гг. также переживает расцвет.

Часто исследователи отказываются от оценки или анализа литературного процесса в России и публикуют списки имен и произведений, потенциально интересных читателям. Так, например, поступает в своем труде Л. Зихлер. Другие же исследователи, к которым относится, например, Э.М. де Вогюэ, стремятся осмыслить этот процесс, интерпретировать и объяснить его [14]. Интерпретации дают разный взгляд на «русский роман», и две радикальные позиции («русский роман» против «нигилистского романа») заслуживают наибольшего внимания. Одну из позиций занимает Э.М. де Вогюэ в «Русском романе», другую — Ф. Брюнетьер в «Натуралистском романе».

Э.М. де Вогюэ выделяет два вида нигилизма — французский и русский. Для него носителем устрашающего и истинного духа нигилизма оказывается Флобер с его романом «Бювар и Пекюше», а русская литература

par ces langues. Alfred Rambaud a été son élève. Et c'est en 1886 seulement que devait paraître le Roman russe d'E.-M. de Vogüé" [7, p. 127–132].

19 Более подробно о рецепции русской литературы в 1830–1840-е гг. см. в диссертации Е.А. Артюх [4].

противопоставляется французскому духовному обнищанию, зараженной нигилизмом, всеотрицанием и пессимизмом французской литературе[20]. Русский нигилизм по Вогюэ иного рода, он всегда является лишь остановкой в духовном пути души, вечно спасаемой знаменитым русским милосердием [41, p. XLIV–XLV]; это явление, объясняемое молодостью народа и его литературы, и для него характерна эволюция, движение от метафизики к действию[21], от тургеневского чистого нигилизма как идеи (воплощенного в Базарове) до революционности Ф.М. Достоевского в романе «Бесы» [41, p. 262–263] и мистицизма Л.Н. Толстого, у которого нигилизм преодолевается, подобно болезни молодости [41, p. 280–281; 321]. Нигилист у Вогюэ становится воплощением одинокой ищущей души, мечущейся и жаждущей уничтожить цивилизацию, задуть ее словно «свечу» [41, p. 5]. Именно внутреннее боренье духа порождает русский нигилизм, не философские поиски и не пресыщение культурой (французский случай и случай Флобера), а особый склад души. Потому, например, Вогюэ не анализирует Н.Г. Чернышевского и его роман «Что делать?», более обращенный к социальному аспекту: все социальное, бунтующее замалчивается, приглушается в анализе Вогюэ, а если и проявляется, то трактуется как бунт отдельного человека и чаще порицается. Очарование русской литературы — в ее местном колорите, в ее особенном складе, в ее «чуждости» французской мысли, что также наводит на мысли о намеренной экзотизации, схожей с экзотизацией движения нигилистов, описанной ранее. Занятно, например, как Базарова Вогюэ сравнивает с краснокожим индейцем из романов Фенимора Купера[22].

20 “Nous allons étudier le nihilisme chez les Russes; nous ne trouverons pas chez eux cette maladie morale ayssî aiguë, aussi triomphante. Flaubert et ses disciples ont fait le vide absolu dans l’âme de leurs lecteurs; dans cette âme dévastée il n’y a plus qu’un sentiment, produit fatal du nihilisme: le pessimisme” [41, p. XXXIII–XXXIV].

21 “Si la Russie doit traverser ces crises violentes qui ne sont épargnées à aucune nation, ce seront du moins pour elle des crises de jeunesse, d’où l’on sort plus robuste et plus vivant. <…> Sous [les] maladies mentales [de ce peuple], sous le nihilisme temporaire d’un Tolstoï et les spasmes intellectuels d’un Dostoïevsky, on sent une vitalité profonde, une âme prête à se donner à toute parole juste qui l’enlèvera” [41, p. 346].

22 “Le héros de Tourguénef a bien des traits communs avec un Peau-Rouge de Fenimore Cooper; seulement c’est un Peau-Rouge qui s’est grisé avec des tirades de Hegel et de Buchner au lieu d’eau de feu, qui se promène dans le monde civilisé avec un bistouri, au lieu de s’y précipiter avec un tomahawk” [41, p. 175].

Иной взгляд на «русский роман» дает Фердинанд Брюнетьер. Автор труда «Натуралистский роман» (1883)[23] посвящает русским писателям отдельную главу, называя ее «Роман нигилизма». Такое название редко фигурирует при общем описании творчества русских писателей, поэтому сложно говорить об устоявшемся термине, но Брюнетьер специально выбирает меткое название, которое способно заинтересовать французского читателя известными реалиями, и одновременно отделяет русскоязычный роман от прочих натуралистских романов, подчеркивая его уникальность и вписывая его в историю натуралистского романа.

Рождение нигилистского романа по Брюнетьеру приходится на 1860-е гг. (он уточняет, что на момент написания очерка роман русского нигилизма уже 12 лет как родился [28, p. 29]), и Чернышевский, автор первого нигилистского романа, т. е. отражающего в полной мере доктрину движения, стремится создать реальный портрет нигилиста, противопоставленный карикатуре, выписанной Тургеневым в романе «Отцы и дети». Брюнетьер рисует притягательный образ Чернышевского, называет его главой русского радикализма и жертвой политической реакции в царской России. Более того, фигуру Чернышевского литературный критик пытается вписать в литературный пантеон, сравнивая его с известными читателям писателями — в первую очередь с Тургеневым (Чернышевский так же знаменит!), а затем и с французскими романистами — Бальзаком и Золя (у Бальзака русский автор наследует знаменитый мистицизм, у Золя — дрянной слог [28, p. 40]). При этом Брюнетьер выделяет на примере романа «Что делать?» черты русского реализма — реалистичность описания, истинность пережитого, слепок жизни (*vécu*) и язвительный юмор, всеотрицающий и циничный, отличный от английской тонкой шутки и от французской колкой насмешки. Для критика «русский роман» не есть нечто выросшее вдали от европейской культуры: во-первых, он вписывается в общеевропейский контекст (в книге Брюнетьер также анализирует, например, английский реализм); во-вторых, испытывает влияние французской словесности. Сам текст Чернышевского как явление художественное не является чем-то исконно русским. Но в анализе своем Брюнетьер постоянно колеблется

23 Речь идет о сборнике популярных статей, опубликованных ранее в журнале «Ревю де дё монд» и затем изданных отдельным томом.

между необходимостью оценивать художественность текста и его документальность (произведение пропаганды) [28, p. 42]. Обращение к роману как к «любопытному документу» позволяет Брюнетьеру создать рамочную конструкцию, в которую он вписывает роман Чернышевского: начинает он с отсылки к сектам и к ужасам российского режима и заканчивает историческим комментарием о роли нигилизма и предсказанием ужасного конца царского режима, высказанным еще Монтескье. Выбор между двумя фокусами — литературным и историческим — разделяет критическую статью Брюнетьера на две части: роман Чернышевского по форме критик рассматривает как плохо сработанный фельетон, по содержанию же — как достоверный источник, подтверждающий слухи о сектантстве нигилистов[24]. Нигилизм критик воспринимает так же, как коллеги по перу, — как секту [28, p. 44], идеи которой наиболее полно выражают особенности расы, самобытность народной души. К достоверности романа и его документальности Брюнетьера подталкивает и сам статус — не писателя, но экономиста в глазах французского критика [28, p. 47]. Итогом служит вскользь упомянутое сравнение нигилизма с фурьеризмом и оправдание несовершенства стиля агитационными целями. Современная литература в России, по мнению Брюнетьера, есть орудие борьбы и эмансипации[25], и роман Чернышевского — прямое тому доказательство, выражение русского радикализма *par excellence*.

Особенно стоит отметить разное для Вогюэ и Брюнетьера понимание мистицизма и религиозности в нигилизме: если в труде Вогюэ нигилисты-сектанты сравниваются в своей вере с варварскими неевропейскими народами, а акцент делается на уникальности и самобытности движения, то Брюнетьер сравнивает нигилистов с прочими современными религиозными сектами, в частности с американскими квакерами и религиозной

24 Например, внезапную смерть Лопухова, его чудесное возрождение и воссоединение друзей в конце романа Брюнетьер считает излишне романтизированным, а описание воззрений и жизни Рахметова, например его отказ от недоступных народу фруктов или сон на гвоздях, — правдой.

25 “Au surplus, il n’importe guère en Russie, de nos jours, la littérature est une arme; la poésie même y est œuvre de combat, à plus forte raison le roman. Et c’est pourquoi ce roman au titre énigmatique Que faire? s’il n’offre assurément qu’un médiocre intérêt comme œuvre d’art, du moins comme expression du radicalisme russe mérite bien d’être connu” [28, p. 30–31].

коммуной Онейда, тем самым вписывая движение нигилистов в общий контекст анархо-утопистских поисков[26].

Разные взгляды на русскоязычный роман отражают общую тенденцию в восприятии французами русской культуры того времени. Более консервативный взгляд, патерналистски снисходительный, делает упор на уникальность, самобытность, местный колорит и народную душу (тенденция к выделению *русскости*), а более либеральный взгляд пытается выстроить связи, доказывающие преемственность и зависимость культуры от европейской мысли. Оба взгляда по-разному оценивают и нигилизм — как выражение индивидуального пессимизма (сравнение нигилистского романа с романами Флобера и декадансом у Вогюэ) и как социально обусловленный бунт (роман как орудие борьбы у Брюнетьера). Но характерно, что оба критика уделяют внимание именно образу, позе нигилистов, их внешнему виду и поведению, и даже больше, чем идеям и воззрениям. Установка на «внешнее» привычна для критиков этого периода: бурлящая жизнь парижской художественной богемы давала богатый материал для россказней и слухов и вынуждала обращать внимание на ярких художников, на их поведение на публике, на заявления в прессе, на внешние проявления индивидуальности и/или групповой идентичности. Хлесткие идеи замещались чарующими образами.

***

Нигилизм становится для французов одним из важнейших элементов в конструировании образа России, воплощением *русскости*, клубком противоречий, отражением на практике непостижимой русской души. А фигура нигилиста еще долго будет вдохновлять французское общество и французскую литературу [15]. Парадоксально, что схожие образы русских революционеров-бунтарей используются как правыми интеллектуалами

26 “On sait que pas un pays des deux mondes n’est plus fécond que la Russie, et non pas même la nouvelle Amérique, en sectes religieuses ou philosophiques, les unes bizarres jusqu’à l’extravagance, les autres repoussantes jusqu’au dégoût. Les Tourneurs de Russie ne le cèdent pas aux Trembleurs d’Amérique; ils l’emporteraient plutôt; et les Coureurs de Sopelki le disputent aux Perfectionnistes d’Onéïda. Aussi bien il se fait des échanges, et tels Russes de l’un ou l’autre sexe qui désespèrent de la liberté sur le sol natal vont essayer du libre amour et de la vie naturelle aux bords du lac Erié. La vie naturelle, c’est le communisme bravement poussé jusqu’à ses dernières conséquences; et le nom seul dit assez clairement ce que c’est que le libre amour” [28, p. 30–31].

и консервативными газетами, так и левыми анархистскими движениями и борющимися за права женщин писательницами — для иллюстрации своих, часто противоположных идей. Таким, например, оказывается образ нигилистки-революционерки, появляющийся в популярных романах у консервативных писателей (где нигилистка выступает в амплуа *femme fatale*, искусительницы или спасительницы) и у представительниц левого движения (как правило, в уста нигилистки вкладываются современные идеи о равноправии женщин и мужчин) [13; 25]. Анализ этого женского нигилистского образа — следующий шаг в осмыслении сложной рецепции русской нигилистской мысли во Франции конца XIX — начала XX в.

Список литературы

Исследования / References

1 *Ходнев А.И.* Парижская всемирная выставка. СПб.: Тип. т-ва «Общественная Польза», 1867. 17 с.
Khodnev, A.I. *Parizhskaia vsemirnaia vystavka* [*Paris World's Fair*]. St. Petersburg, Tipografiia tovarishchestva "Obshchestvennaia pol'za" Publ., 1867. 17 p. (In Russ.)

2 Ageorges, Sylvain. *Sur les traces des expositions universelles Paris, 1855–1937*. Paris, Parigramme, 2006. 187 p. (In French)

3 Artiaga, Loïc (dir.) *Le roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*. Paris, Editions Autrement, 2008. 186 p. (In French)

4 Artioukh, Ekaterina. *La réception de la littérature russe par la presse française sous la Monarchie de juillet (1830–1848): Thèse de doctorat*. Paris, 2010. Available at: https://theses.fr/2010PA030097 (Accessed 21 March 2024). (In French)

5 Avrich, Paul. *Bakunin And Nechaev*. London, Express Printers, 1974. 32 p. (In English)

6 Backès, Jean-Louis. "Eugène-Melchior de Vogüé et Le Roman russe." *L'appel de l'étranger: Traduire en langue française en 1886*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015. Available at: http://books.openedition.org/pufr/11399 (Accessed 21 March 2024). https://doi.org/10.4000/books.pufr.11399 (In French)

7 Boyer, Paul. "Louis Leger (13 janvier 1844 – 30 avril 1923)." *Revue des études slaves*, t. 3, fasc. 1–2, 1923, pp. 127–132. (In French)

8 Breuillard, Jean. "Bref historique des études slaves en France." *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves. Etudes slaves en France et en Europe*, nu. 1, 2012. Available at: https://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr:443/etudesslaves/index.php?id=100 (Accessed 21 March 2024). (In French)

9 Cahen, Gaston. “Prosper Mérimée et la Russie.” *Revue d’Histoire Littéraire de La France*, nu. 28 (3), 1921, pp. 388–396. (In French)

10 Dumasy, Lise, éditeur. *La querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble, UGA Éditions, 1999. 276 p. https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.7931 (In French)

11 Gacoin-Lablanchy, Pauline. “Le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé et l’image de la Russie dans la France de la IIIe République.” *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, nu. 39, 2014, pp. 65–78. https://doi.org/10.3917/bipr.039.0065 (In French)

12 Guillaume, James. *L’Internationale. Documents et souvenirs*, t. III–IV. Paris, P.-V. Stock, 1910. 716 p. (In French)

13 Holekamp, Abby. “Un féminisme feuilletoniste: Les Vierges russes de Marie-Louise Gagneur.” *Revue d’histoire du XIX[e] siècle*, nu. 66, 2023. Available at: http://journals.openedition.org/rh19/8940 https://doi.org/10.4000/rh19.8940 (Accessed 21 March 2024). (In French)

14 Ivanova, Nadia. “Généalogie de l’‘âme russe’: le moment Vogüé.” *Revue Russe*, nu. 40, 2013, pp. 41–49. Available at: https://doi.org/10.3406/russe.2013.2544 (Accessed 21 March 2024). (In French)

15 Kosko, Maria. *Un “Best-Seller” 1900: Quo Vadis?* Paris, Librairie Jose Corti, 1960. 185 p. (In French)

16 Krauss, Charlotte. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX[e] siècle (1812–1917). D’une image de l‘autre à un univers imaginaire*. New York, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 2007. 446 p. (In French)

17 Lambert, José, Lieven d’Hulst, and Katrin van Bragt. “Translated Literature in France, 1800–1850”. Hermans, Theo, editor. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York, Saint Martin’s Press, 1985, pp. 149–163. (In French)

18 Leroy-Beaulieu, Anatole. *L’Empire des tsars et les Russes*. Paris, Hachette, 1889. 654 p. (In French)

19 Luytens, Daniel-Charles. *Secrets de police: Les plus célèbres fiches de police du temps passé*. Edition Jourdan, 2017 (ebook). (In French)

20 Michel, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Paris, Libraire-éditeur F. Roy, 1877. 409 p. (In French)

21 Mollier, Jean.-Yves. *Louis Hachette (1800–1864): le fondateur d’un empire*. Paris, Fayard, 1999. 554 p. (In French)

22 Neboit-Mombet, Janine. “L’image de la Russie dans le roman français (1859–1900).” *Revue des études slaves*, no. 75, fasc. 3–4, 2004, pp. 551–554, Available at: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2004_num_75_3_6928 (Accessed 21 March 2024) https://doi.org/10.4000/res.1465. (In French)

23 Niqueux, Michel. “Panorama de la traduction en français des *minores* russes.” *Revue des études slaves*, no. LXXXVIII/4, 2017, pp. 815–835. (In French)

24 Parinet, Elisabeth. "Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre." *Romantisme*, L'édition populaire, no. 80, 1993, pp. 95–106. (In French)

25 Wilfert-Portal, Blaise. "La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900." *Histoire & mesure*, no. XXIII/2, 2008, pp. 69–101. https://doi.org/10.4000/histoiremesure.3613 (In French)

Источники

26 *Audouard O.* Les soupers de la princesse Louba d'Askoff: drame d'amour et de nihilisme. Paris: Libraire-éditeur E. Dentu, 1880. 318 p.

27 *Bourdeau J.* Le socialisme allemand et le nihilisme russe. Paris: Libraire-éditeur F. Alcan, 1892. 318 p.

28 *Brunetière F.* Le roman naturaliste. Paris: Editions C. Lévy, 1883. 370 p.

29 *Claretie J.* Les amours d'un interne. Paris, 1881. Paris: Libraire-éditeur E. Dentu, 1881. 476 p.

30 *France H.* La vierge russe. Paris: Ancienne maison F. Roy, 1893. 866 p.

31 *Lallié N.* Choses de Russie: la Lutte du tsarisme et du nihilisme. Russes et nihilistes à Paris; les Contes populaires slaves; les Russes jugés par Joseph de Maistre. Lyon: Librairie générale catholique et classique, 1895. 406 p.

32 *Lavigne E.* Introduction à l'histoire du nihilisme russe. Paris: Libraire-éditeur G. Charpentier, 1880. 401 p.

33 *Lubomirski J.* Le nihilisme en Russie. Paris: Libraire-éditeur E. Dentu, 1879. 93 p.

34 *Mary J.* Paradis perdus. Paris: Libraire-éditeur E. Kolb, 1889. 557 p.

35 Meylan A. A travers les Russies. Paris: Libraire-éditeur G. Fischbacher, 1880. 224 p.

36 *Noir L.* Alexandra la Nihiliste: une martyre du Tzar. Paris: Administration des publications républicaines illustrées, 1880. 245 p.

37 *Thomin L.* La route de la Sibérie: aventures de deux déportés nihilistes. Paris: Libraire-éditeur Téqui, 1895. 320 p.

38 *Tissot V*. La Russie et les russes: indiscrétions de voyages. Paris: Libraire-éditeur E. Dentu, 1882. 562 p.

39 *Tissot V*. Russes et Allemands. Paris: Libraire-éditeur E. Dentu, 1881. 336 p.

40 *Vernier P.* La chasse aux nihilistes. Paris: Libraire-éditeur P. Ollendorff, 1880. 332 p.

41 *Vogüé E.M. de*. Le roman russe. Paris: Librairie Plon, 1886. 355 p.

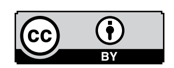
Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PCHEQS
УДК 821.161.2.0
ББК 83.3(4Укр)6

ТВОРЧЕСТВО В.К. ВИННИЧЕНКО И ЕГО ЭТИКО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ПЕРЕУСТРОЙСТВА» МИРА

© 2024 г. Е.В. Байдалова
Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-106-121

Аннотация: В статье рассматриваются история создания и основные положения этико-философской концепции «переустройства» мира, созданной неординарным украинским политиком и писателем В.К. Винниченко (1880–1951) в 1920–1930 гг. на основе принципа «честности с собой», апробированного автором как в художественных текстах 1910-х гг., так и в частной жизни. В основе концепции, названной мыслителем «конкордизмом» (от франц. concorde — согласие), созданной на синтезе марксизма, ницшеанских и фрейдистских идей, — утопическое представление о том, что формирование нового международного и общественного порядка возможно на принципе добровольного согласия между странами, гармонии между человеком и обществом, человеком и природой, которые могут быть достигнуты лишь при условии внутренней гармонии каждого человека. Для обретения такого состояния писатель предлагал следовать определенному своду правил, содержащему как моральные установки, так и медико-биологические технологии, однако центральным для него оставался принцип «честности с собой» (единство мысли, чувства и поступка).
Ключевые слова: Винниченко, «честность с собой», конкордизм, гармония, счастье, украинская литература, «новый человек».
Информация об авторе: Екатерина Викторовна Байдалова — научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский проспект, д. 32А, 119334 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6263-8358
E-mail: kbaydalova@yandex.ru
Для цитирования: *Байдалова Е.В.* Творчество В.К. Винниченко и его этико-философская концепция «переустройства» мира // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 106–121. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-106-121



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

V. VYNNYCHENKO'S WORKS AND HIS ETHICAL AND PHILOSOPHICAL VISION OF THE WORLD'S "REORGANIZATION"

© 2024. Ekaterina V. Baydalova
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 12, 2024
Approved after reviewing: June 12, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: The article considers the history of creation and the main provisions of the ethical and philosophical vision of the world's "reorganization" created by extraordinary Ukrainian politician and writer V. Vynnychenko (1880–1951) in 1920–1930s based on the principle of "honesty with oneself," tested by the author both in literary texts of the 1910s and in the private life. The concept, called by the thinker "concordism" (from French concorde — concord) and created on the synthesis of Marxism, Nietzschean, and Freudian ideas, is founded on the utopian idea that a new international and social order should be based on the voluntary consent among the countries and the harmony between the man and the society, the man and the nature, which could be possible only under the condition of inner harmony of each person. According to Vynnychenko, it could be obtained if a person follows a certain set of rules containing both moral guidelines and biomedical technologies. However, the principle of "honesty with oneself" (unity of thought, feeling, and deed) remained crucial to him.

Keywords: Vynnychenko, "being honest with yourself," concordism, harmony, happiness, Ukrainian Literature, "new man."

Information about the author: Ekaterina V. Baydalova, Research Fellow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave., 32A, 119334 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6263-8358

E-mail: kbaydalova@yandex.ru

For citation: Baydalova, E.V. "V. Vynnychenko's Works and His Ethical and Philosophical Vision of the World's 'Reorganization'." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 106–121. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-106-121

Украинский писатель и политик В.К. Винниченко (1880–1951) создал в 1920–1930 гг. этико-философскую концепцию «переустройства» мира, названную им конкордизмом. В центре этой концепции — преображение личности, создание «нового» человека, обладающего во всей полноте внутренней гармонией, достигшего состояния равновесия как жизненных ценностей, так и физических свойств организма, а также нашедшего баланс между индивидуальным и коллективным.

Винниченко — один из наиболее значимых для развития украинской литературы писателей начала XX в. Его новаторские, провокационные проза и драматургия стали для украинской литературы «мостом между реалистической литературой конца XIX-го века и экспериментальной литературой 1920-х годов» [1, с. 151]. Неореалистическая проза Винниченко, в которой есть элементы натурализма, импрессионизма, неоромантизма, символизма, экспрессионизма, получила высокую оценку таких писателей-современников, как Иван Франко, Леся Украинка, Михаил Коцюбинский. Оставаясь глубоко самобытным национальным писателем, он стал автором, сумевшим получить европейское признание, что было крайне важно в тот период для украинской литературы, стремящейся достигнуть статуса одной из европейских литератур. При этом для Винниченко как действующего политика в его творчестве было важно главенство идеи в художественном произведении: «...без какой-то идеи я все-таки не могу писать, — таков уж мой нрав» [15, с. 144].

Пафос изменения, «обновления» человеческой природы присущ всему художественному творчеству писателя. Такое новаторство неоднозначно оценивалось современниками Винниченко, хотя интерес к его

творчеству в первой трети XX в. был огромен. Если в центре его ранних рассказов и повестей были социальные противоречия, то в дальнейшем он главным образом сосредоточился на внутренних противоречиях человеческой души, не забывая и о социальных контрастах. Начиная с 1907 г., когда вышла драма с крайне полемичным содержанием «Дисгармония», внимание современников зачастую было сконцентрировано исключительно на злободневной проблематике его произведений, в центре которой — трудно разрешимые вопросы и проблемы современного для Винниченко общества, такие как эвтаназия, появление нежелательного ребенка, «пробный брак», измены в семейной жизни, внебрачные сексуальные отношения, аморальное поведение революционеров и др. В предреволюционные годы в процессе создания пьес и романов происходило формирование идейно-философской концепции «переустройства» мира и человека. В ее основе лежал принцип «честности с собой».

Роман «Честность с собой» (1911), образ главного героя которого — первая попытка художественного воплощения «нового» человека, стал «протороманом» [6, с. 58] для крупной прозы писателя. В этом произведении собрано большинство «конфликтных узлов» [8, с. 123] экспериментальной романистики Винниченко. Социалист Мирон Купченко — главный герой книги — пытается распространять среди окружающих идею «честности с собой». При помощи ее обнажаются не только этические, но и социальные противоречия, которые настолько привычны, что большинство героев не задумываются о них. Многие читатели-современники, а в большей степени критики, не принимали идеи писателя, ошибочно понимали предложенную теорию как попытку изменить или даже разрушить традиционную мораль. «Не человек, а скотина — вот наивысший идеал так называемой “новой морали”», — писал о принципе «честности с собой» один из критиков Винниченко в 1923 г. [5, с. 13]. В дневнике писатель с огорчением фиксировал: «Ругань и злость меня только удивляют, я не понимаю, это люди искренне пишут или они полностью не замечают того, что я хотел сказать? Все как один негодуют, нет ни одного, кто хоть немного обратил бы внимание на идею произведения»[1] [4, с. 91]. В эссе «О морали господствующих и морали угнетенных», в котором прослеживается влияние суждения Ницше о двух

1 Здесь и далее цитаты из дневников, писем и произведений В.К. Винниченко, если не указано иное, даны в переводе автора статьи.

типах морали («господ» и «рабов»), Винниченко пытался объяснить суть своей концепции, подчеркивая важность гармонизации внутри человека опыта, разума и чувств. Писатель выступал против мышления оппозициями и абсолютизации любой морали: «Критики думают, что если я протестую против абсолютной формы заповеди “не укради”, то, значит, я противопоставляю ей другую абсолютную заповедь “укради”. Если я протестую против гонения морали на плоть, то это означает, что я противопоставляю абсолютное поклонение плоти» [10, с. 88–89].

Согласно Винниченко, честным с собой может считаться человек тогда, когда его мысли, чувства и поступки пребывают друг с другом в гармонии. Данная теория зачастую трактовалась как индивидуалистический бунт против общественной морали, построенный на фундаменте философских работ Ф. Ницше. Между тем, если внимательно проанализировать драматургию, романистику, дневники и переписку писателя, можно сделать следующий вывод: Винниченко в первую очередь восстает против фарисейства и лицемерия, он не сомневается, что в основе закона жизни лежит нравственный императив. При этом Винниченко упоминает Ницше и его работы в следующих произведениях: дилогии «К своим!» (укр. «По-свій!») (1913) — «Божки» (1914), романах «Заветы отцов» (укр. «Заповіт батьків») (1914), «Хочу!» (1915). В текстах этих произведений есть как цитаты из Ницше, так и критика некоторых его идей. Несмотря на это, философия немецкого мыслителя является одним из факторов, обусловивших характер творческих экспериментов Винниченко в области морали и попытки создания «нового человека» в новом обществе, наряду с фрейдистскими идеями. Однако Винниченко полемизирует и с З. Фрейдом, отмечая, что последний, описывая свой метод, избегает социальных вопросов и противоречий. В итоге мировоззренческие установки украинского автора строятся в основном на синтезе марксизма, ницшеанских и фрейдистских идей.

Винниченко приходит к выводу, что без преобразования самой сущности человека невозможно подлинное преобразование действительности. В использовании принципа «честности с собой» писателю видится путь к изменению человека и человечества в целом. «Раз гадко, то хоть умри, а не делай!» — говорит главный герой романа «Честность с собой» [11, с. 61]. Нравственный закон, мораль, совесть — основы принципа «честности с собой». Важнейшим вопросом социалистической идеологии для Винниченко

становится вопрос морали: «Всякая общественная (да и индивидуальная) борьба и деятельность требуют точной, ясной постановки цели и определения способов и средств их осуществления, то есть *программ* и *тактики* и также правил поведения во время выполнения данных программ, то есть *морали*» (курсив автора. — *Е.Б.*) [9, с. 86].

Об этом вопросе Винниченко дискутировал с М. Горьким, с которым, так же, как и с его окружением (А. Луначарским, А. Богдановым, В. Базаровым и др.), познакомился в 1908 г. на Капри (о дискуссиях между окружением Горького и Винниченко уже писалось [2]). Отношения Винниченко с Горьким полны драматизма. Первые рассказы Винниченко были написаны во многом под влиянием прозы Горького, поэтому личная встреча, доброжелательные отзывы и предложение издать трехтомник произведений в русских переводах в «Знании» были восприняты Владимиром Кирилловичем крайне восторженно. Между тем Горький, ознакомившись не только с рассказами из жизни крестьян и пролетариата, но и с драматургией Винниченко, с произведениями, в которых пропагандируется «новая мораль» и «новый человек», не спешил осуществлять обещанное издание, поскольку не был согласен с направлением его идейных поисков. Винниченко, возлагавший надежды на то, что трехтомник поможет поправить его бедственное материальное положение, и уязвленный неприятием своих взглядов, написал известное открытое письмо к Горькому, обвинив его не только в нарушении договоренностей, но и в неуважительном отношении к украинской нации.

В. Ленин, знакомый как лично с Винниченко, так и с некоторыми из его романов («Честность с собой», «Заветы отцов»), в свою очередь, критиковал писателя за изображение аморального поведения революционеров в художественных произведениях, принижение их образов в глазах читающей публики. Винниченко же справедливо замечал, что социалистам «хочется, чтобы художник писал проповеди, причем самого фанатичного направления» [15, с. 76]. Однако основное расхождение с русскими социалистами было во взглядах на «индивидуальность и общество» [15, с. 76]. Винниченко упрекали в приверженности индивидуализму, в то время как он настаивал на том, что «уничтожение, принижение единиц во имя коллективности принижает саму коллективность» и «реальность не общество, не класс, а индивид, который абстрагирует некоторые явления и сам

формирует понятие общества» [15, с. 76]. На работы Богданова Винниченко открыто не ссылается, однако очевидно: он не мог не быть знакомым с ними, учитывая тот факт, что как раз на Капри во время его пребывания там активно обсуждался не так давно опубликованный «Эмпириомонизм». В рассуждениях о слабости как концепции индивидуализма, так и коллективизма Винниченко упоминает «принцип моничности, синтезирование разорванных сущностей» [15, с. 77], который предлагает приложить к данным концепциям. В этом высказывании можно предположить влияние теории Богданова.

В годы создания принципа «честности с собой» Винниченко записывает в дневнике: «Всякая система морали, начиная от морали зверей и дикарей и заканчивая моралью христианства и прагматизма, основана на благосостоянии, счастье человека» [12, с. 305]. Счастье — важнейшая категория в философии писателя. Вслед за эвдемонистами он считает, что счастье является смыслом и целью жизни. По мысли Винниченко, оно зависит от гармонии как внешнего, так и внутреннего мира человека. Естественной гармонии природы писатель противопоставляет негармоничное состояние как отдельной личности, так и общества в целом. Понятие счастья неразрывно связано в воззрениях писателя с теорией «честности с собой»: «Быть ценным для других и честным с собой — вот наивысшие законы и наивысшее наслаждение для каждого человека. Суметь осуществить эти законы — это суметь быть счастливым» [12, с. 481–482]. Герои Винниченко отказываются не столько от общепринятой морали, сколько от бесчисленных слоев лицемерия, под которыми ее сложно обнаружить. По сути, они стремятся вернуться в «золотой век», когда люди жили в гармонии с собой и природой, но состояние раздвоенности между разумом и чувством не дают им достичь того согласия, которое требует для совершения поступка «честность с собой». Как позднее Винниченко сформулирует в этико-философском трактате, быть «честным с собой» — это значит выводить «на поверхность сознания каждую твою мысль, каждое спрятанное чувство», не стараться «из-за легкомыслия или чрезмерного эгоизма, или из-за страха утратить свои привычки и утехи, не лукавить с собой, не бояться быть правдивым и смелым в первую очередь перед самим собой» [9, с. 161].

Под влиянием марксизма, ницшеанства, учений психологов и философов З. Фрейда, А. Шопенгауэра, Ж. Гюйо, А. Бергсона, А. Пуанкаре,

А. и Г. Дюрвилей, следы знакомства с работами которых есть в его дневнике [14, с. 391, 551, 561; 16, с. 52, 120, 122, 246, 250, 324], на фундаменте теории «честности с собой» Винниченко в 1930-е гг. создает эклектичную этико-философскую концепцию «переустройства» мира — конкордизм. Появление окончательно сформулированной концепции предваряет неопубликованный морально-философский трактат просветительской направленности «Счастье. Письма к юноше» (1928–1930, Париж). Основным адресатом новой моральной философии должен был стать молодой человек, будущее человечества: «Я буду говорить, обращаясь к тебе, мой юный товарищ, поскольку только юность пригодна к созиданию счастья» [3, с. 15]. В такой форме писем к юноше, как справедливо указывает Т. Гундорова, прочитывается отзвук сократовских и платоновских диалогов. Счастье в этом трактате определяется как «действенное равновесие сил» [3, с. 16], впоследствии определение будет расширено: «Счастье — это действенное равновесие и согласие сил» [3, с. 31]. Понятие равновесия, баланса, гармонии — одно из основополагающих для его концепции. Очевидно, что концепция «равновесия», предложенная Винниченко, является в значительной степени утопической авторской интерпретацией баланса в медико-биологическом понимании, дополненного этическими установками.

В ноябре 1930 г. писатель отправляет рукопись трактата в Харьков Н. Скрипнику для публикации в издательстве «Рух», где выходили другие произведения Винниченко. Многие страницы дневника политика и литератора в конце 1930–1931 гг. посвящены раздумьям о возможном появлении в печати «Счастья» в советской Украине: «Послать на Украину и раз и навсегда остановить все перекручивания моих мыслей, содержащихся в художественных произведениях» [14, с. 214], «Благосклонный прием — это прием и меня на Украину. А последовательность требует приема и на работу, и в партию. Нужно ли им это теперь?» [14, с. 219], «если такая книга, как “Счастье”, встречает такое отношение у *коммунистов*, то хочется на все махнуть рукой» [14, с. 271], «основные идеи “Счастья” не подходят для руководителей компартии. Основная идея — честность с собой, последовательность, единение слова и дела, идеи с практикой жизни. Очевидно, такая идея теперь не может быть принята и одобрить такую книгу — это дать самим себе по роже» [14, с. 271].

Трактат «Счастье. Письма к юноше» так и не был опубликован. Однако писатель не оставлял мысли представить в публичном пространстве

идеи произведения, доработав их и углубив. В 1934 г. Винниченко планировал выступить с докладом «Счастье и Конкордизм». Автограф тезисов выступления сохранился. Как указывает О.С. Снижко, «Счастье и Конкордизм» находится в Отделе рукописных фондов и текстологии Института литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины (Ф. 171. № 54. Л. 3) [8, с. 200]. Счастье в этом публицистическом тексте — это «та единственная цель, которая организованно или стихийно руководит деятельностью каждого организма, индивидуального или коллективного [пер. О.С. Снижко]» [7, с. 199]. В этом положении Винниченко следует за Шопенгауэром, которого цитирует в своем дневнике [13, с. 391]. Винниченко задает потенциальным слушателям риторические вопросы, фокусирующие внимание на практических политических вопросах: «Перечитайте внимательно программы политических партий. Ставят ли многие из них целью своей деятельности счастье? Я сам участвовал в составлении [программы] деятельности (социалистической) группы и знаю, что эта цель никогда никем не выдвигалась. И теперь, пересматривая планы деятельности, то есть программы других деятельных, революционных партий современного общества, я этой цели не нашел у них. Отчего это так?» [7, с. 199].

В рукописи эссе под названием «Шесть вопросов украинских социалистов социалистам других наций» (1938) Винниченко повторяет определение счастья как равновесия, баланса внешнего и внутреннего: «Счастье — не в существовании тех или иных ценностей, а в соотношении их в индивидуальном или коллективном организме. Каждый организм — человека, или животного, или растения — это определенная комбинация сил, так называемых материальных и так называемых духовных (насыщение едой, процесс мышления или чувствования и т. д.). Когда эти силы действуют и проявляют себя в организме согласованно и гармонично, когда нет внутренних противоречий, расхождений ни между материальным и духовным, ни между материальным и духовным внутри самих себя, тогда организм чувствует то состояние, которое люди назвали счастьем, то есть тем лучшим, что можно иметь в жизни» [3, с. 16].

В художественной форме писатель пытался воплотить свое этическое учение, или философию счастья, в романах-трактатах «Лепрозорий» (1938) и «Новая заповедь» (1932, вторая ред. — 1947). Сюжеты этих романов построены схематично, образы героев детально не разработаны, по-

скольку нужны автору прежде всего для выражения своих идей, «проповеди» нового учения. Современниками Винниченко эти романы так и не были прочитаны, как и сам неопубликованный этико-философский трактат «Конкордизм» (1938–1948), имеющий подзаголовок «Система строительства счастья», хотя известно, что было подготовлено несколько редакций рукописи и сокращенный вариант трактата для публикации. Писатель также неоднократно выступал с публичными лекциями, темой которых был конкордизм.

В представлении Винниченко человечество больно болезнью дискордизма (отсутствием согласия, гармонии): отсюда упадок нравственности, ухудшение физического состояния людей, катаклизмы, обрушившиеся на человечество в первой половине XX в. Безусловно, в этих воззрениях украинский автор не оригинален: об «испорченной» человеком природе и обществе писал еще Ж.-Ж. Руссо. Один из своих романов-трактатов Винниченко назвал «Лепрозорий» и изобразил в нем современный для себя мир как мир, умирающий от проказы, в котором каждый человек заражен болезнью дискордизма («здоровых людей на земле уже не было и нет» [9, с. 83]), и лишь те, кто осознал, что болен, и готов принять философию конкордизма, имеет шанс на спасение. «Нашим потомкам современный мир будет представляться как огромное, планетарное учреждение для психически больных людей» [9, с. 82]. Начало «болезни», «внесение в организм (внезапное или постепенное, временное или хроническое) разлада его сил, нарушение нормального хода его функций, приобретение ненормальных наклонностей» [9, с. 54] писателю видится в том далеком времени, когда человечество стало употреблять в пищу мясо. Неправильное, неприродное, неестественное питание, «трупоедство» приводит, по Винниченко, к неправильному функционированию всего организма, к болезням и страданиям, к изменению психического состояния людей, а также социальному неравенству, которое писатель называет «биологической ненормальностью» [9, с. 47]. Неизвестно, был ли знаком украинский писатель с очерком Л. Толстого «Первая ступень» или с «Этюдами оптимизма» И. Мечникова, но идеи о том, что гармоничное функционирование человеческого организма как физической сущности, так и духовной зависят не в последнюю очередь от того, чем человек питается, были широко распространены в начале XX в. В трактате Винниченко подчеркивается, что его поиски как социали-

ста ответа на вопрос о причинах возникновения социального неравенства привели к пониманию, что эту проблему нужно рассматривать не только с точки зрения этического, экономических взаимоотношений, но и с точки зрения законов истории, физиологии, антропологии, психологии и т. п., т. е. применяя еще и «историко-биологический метод» [9, с. 289].

В основе концепции украинского писателя — утопическое представление о том, что формирование нового международного и общественного порядка возможно на принципе добровольного согласия между странами, гармонии между человеком и обществом, человеком и природой, которые могут быть достигнуты лишь при условии внутренней гармонии каждой личности: «Конкордизмом мы называем систему лечения и реорганизации сил современного человеческого организма (как индивидуального, так и коллективного), сил как физических, так и психических, систему, основанную на равновесии и согласии этих сил» [9, с. 86].

Каков же рецепт счастья, который предлагает Винниченко? Каковы должны быть конкретные шаги для «излечения» человечества? Решающая роль в преобразовании действительности, по Винниченко, принадлежит «новому человеку», который должен следовать следующим тринадцати правилам конкордистской индивидуальной морали:

1. Во всех областях твоей жизни избавляйся от гипноза религии и будь простой частью природы.

2. Будь в согласии с другими не опасными для тебя живыми существами на земле и сколько можно бывай на воздухе, на природе, в максимально близком контакте с солнцем, водой, растениями.

3. Не питайся ничем не присущим природе человека.

4. Будь цельным.

5. Будь честным с собой.

6. Пусть твои слово и дело будут согласованны.

7. Будь последовательным до конца.

8. Не старайся любить ближних без оценки и не претендуй на их любовь, не будучи ценным для них.

9. Всегда помни, что все люди и ты сам больны страшной болезнью дискордизма. Борись с ней не догмой, не ненавистью, не наказанием, а пониманием, жалостью, помощью.

> 10. Обеспечивай себя только своим собственным трудом.
>
> 11. Вступай в любовные отношения с тем, с кем хочешь, но семью создавай только с тем человеком, которого ты всей своей душой и всем телом хотел бы (хотела бы) иметь матерью (отцом) своих детей.
>
> 12. Не господствуй и не давай господствовать над тобой.
>
> 13. Будь ни над коллективом, ни под ним, ни вне его, а только активной, преданной клеточкой его. И тогда даже страдания за него будут для тебя высшей радостью [9, с. 243–244].

Таким образом, «Конкордизм» предлагает правила, способствующие как установлению душевного равновесия человека, так и соответствующего физического состояния.

Конкордистская мораль, по мысли автора, должна базироваться на свободе и независимости, доброй воле. «Не “должен”, а “если ты хочешь”» тогда, когда есть «чувствование и понимание законов как своей, так и общей природы и согласие с ними» [9, с. 97]. Главным условием борьбы с дискордизмом Винниченко выдвигает обновление абсолютного согласия человека со Вселенной и земной природой, поскольку именно с разлада человека и природы началась «катастрофа». При этом писатель настаивает на сохранении самостоятельности элементов, которые вступают в соглашение. Для него всегда было важно сохранение индивидуальности (как личности, так и нации), не растворении в коллективном. Для единения с природой и жизни в согласии с ней Винниченко предлагает отказаться не только от употребления продуктов животного происхождения, но и вообще от пищи, приготовленной на огне, а также пребывать как можно чаще в непосредственном контакте с природой. Это первый шаг. Следующий шаг — неуклонное следование принципу «честности с собой», когда в согласии, не противоречии друг с другом будут находиться сознание, подсознание, инстинкты, эмоции, поступки; дети буду рождаться в парах, которые не меньше года прожили в пробном браке и осознанно выбрали партнера именно как будущего родителя общих детей («У коллектива будут члены, не только рожденные в лучших условиях, но и воспитанные в любви, не раздираемые с пеленок родительскими драмами, чистые от семейного дискордизма» [9, с. 221]).

По мысли писателя, человечество, соблюдая конкордистские правила, со временем настолько вылечится, обновится, изменится, что в нем

откроются невиданный потенциал и почти неисчерпаемые ресурсы: «Разговаривать без всяких аппаратов на расстоянии в сотни километров? Движением пальца поднимать тысячи килограммов? Видеть и чувствовать, что происходит в психике других, когда они этого хотят? И это без всяких аппаратов, только “какой-то” внутренней силой своей? Это будет для людей будущего таким же обычным явлением, как для современных людей слышать и видеть при помощи специальных аппаратов. (Мы уже не говорим про те социальные, психические, интернациональные, философские и другие достижения, которые ждут человека на земле.)» [9, с. 155].

Обновление человека должно повлечь за собой и обновление политического и социально-экономического мироустройства. Винниченко предлагает уничтожение частной собственности на средства производства и создание экономической коллективократии (власти коллектива), при которой реальным распорядителем коллективного хозяйства при полной свободе будет сам коллектив как сумма отдельных индивидов, органично, неразрывно, материально и духовно заинтересованных в коллективном предприятии [9, с. 258]. Идея «разнородной однородности» распространяется и на политическое устройство мира: предлагается абсолютно в духе современных идей глобализации создать Мировую Экономическую Федерацию (или Экономическую Федерацию Планеты) с единым планетарным хозяйственным планом, в котором все народы будут иметь одинаковое право голоса, и Единую Федеративную Конкордистскую Республику Земли.

Для победы конкордизма, по мысли автора, необходимо организовать «показательные конкордистские коллективы» («авангард»), в которые вошли бы обычные люди с одним условием: они должны глубоко верить в идеи конкордизма, привести в согласие свои «главные силы — разум, инстинкт, чувство, волю» [9, с. 302]. Отличие таких коллективов от ранее существовавших оуэновских коммун в Англии, фурьеристских во Франции, коммунистических в советской России Винниченко видит в том, что его предшественники неверно определяли причину несчастья человеческого общества в социальном неравенстве и частной собственности, в то время как причина — болезнь человечества, дискордизм. На примере полемики с фурьеризмом Винниченко демонстрирует, что предыдущие попытки «переустройства» мира затрагивали главным образом лишь социально-экономическую сферу, в то время как конкордизм предполагает комплексный под-

ход: «...сознательное, организованное, планомерное лечение человеческого организма как индивидуального, так и коллективного, как в социально-экономической отрасли, так и во всех других» [9, с. 305].

Абсолютно в духе времени Винниченко мечтает о том, что возрожденное человечество планеты Земля установит связь с другими мирами Вселенной для «радостного исполнения великого закона соединения и согласования сил, что императивно действует во всей Вселенной» [9, с. 341]. Осуществление этой цели станет реальностью, когда «на Земле сформируется новая раса — единая, могучая, с новыми силами, новыми качествами, с новыми достижениями, раса счастливых великанов, которую с полным правом можно назвать планетарной расой возрожденных людей — *неолюдей*» [9, с. 340].

Винниченко был писателем, глубоко чувствующим «дыхание времени», его произведения всегда затрагивали актуальные проблемы действительности — и в философских исканиях он оставался верен себе: наблюдая мировую напряженность в политике 1930–1940-х гг., пытался выстроить этико-философскую систему, которая могла бы, как ему казалось, изменить мировой порядок через его единицу — человека, изменения сущности которого являются фундаментальными для изменения общества. С одной стороны, его искания вписываются в интеллектуальные искания того времени (К. Ясперс, А.Дж. Тойнби, М. Хайдеггер и др.), с другой стороны, в чем-то, даже не будучи детально разработаны, опережают свое время, предвосхищая некоторые идеи философско-политических концепций второй половины XX в. (С.Ф. Хантингтона, Э. Тоффлера, Ф. Фукуямы и др.).

Список литературы

Исследования

1 *Байдалова Е.В.* «Огонь этот есть воля»: моральный императив в прозе В.К. Винниченко // Категории *воля* и *принуждение* в славянских культурах: сб. науч. ст. / сост., отв. ред. Н.В. Злыднева. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2019. С. 150–163. DOI: 10.31168/2658-5758.2019.8

2 *Байдалова Е.В.* Политика и поэтика, или О роли сюжетных мотивов в романах В.К. Винниченко 1910-х гг. («По местам!», «Божки», «Хочу!») // Славянский альманах: 2013. М.: Индрик, 2014. С. 281–290.

3 *Гундорова Т.І.* «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії // *Винниченко В.* Конкордизм. Система будування щастя: Етико-філософський трактат / передм. Т.І. Гундорової. Київ: Укр. письменник, 2011. С. 5–26.

4 *Жулинський М.* Усі сорок років творчого життя. «Щоденник» Володимира Винниченка // Київ. 1990. № 9. С. 91–123.

5 *Костельник Г.* Ламання душ. З літературної критики. Львів: Добра книжка, 1923. 95 с.

6 *Пастух Б.* Ранні романи Володимира Винниченка. Львів: ПАІС, 2009. 159 с.

7 *Снижко О.* Суггестивный потенциал публицистики Владимира Винниченко // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2014. № 6 (177). Вып. 21. С. 196–201.

8 *Хархун В.* Творчість Володимира Винниченка «між двох революцій»: логіка пошуку // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. Київ: [Б. в.], 2000. Вип. 1. С. 119–127.

Источники

9 *Винниченко В.* Конкордизм. Система будування щастя: Етико-філософський трактат / передм. Т.І. Гундорової. Київ: Укр. письменник, 2011. 342 с.

10 *Винниченко В.* О морали господствующих и морали угнетенных. (Открытое письмо к моим читателям и критикам) / пер. с укр. Накладом І. Скульского. Львів: З друкарні «Народної», 1911. 92 с.

11 *Винниченко В.* Честность с собой: Повесть; Записки Курносого Мефистофеля: Роман / пер. с укр.; сост., подгот. текста и вступ. ст. Ю. Барабаша. М.: Худож. лит., 1991. 464 с.

12 *Винниченко В.* Щоденник (1911–1920). Едмонт; Нью-Йорк: Видавництво Канадського Інституту Українських Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. Т. 1. Редакція, вступна стаття і примітки Г. Кстюка. 500 с.

13 *Винниченко В.К.* Щоденник (1926–1928). Київ; Едмонт; Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. Т. 3. 624 с.

14 *Винниченко В.* Щоденник (1929–1931). Київ; Едмонт; Нью-Йорк: Смолоскип, 2012. Т. 4. 344 с.

15 *Чикаленко Є., Винниченко В.* Листування 1902–1929 роки / упор. та вс.ст. Н. Миронець. Київ: Темпора, 2010. 448 с.

References

1 Baidalova, E.V. "'Ogon' etot est' volia': moral'nyi imperativ v proze V.K. Vinichenko" ["'This Fire is Will': The Moral Imperative in the Prose by V.K. Vynnychenko"]. *Kategorii volia i prinuzhdenie v slavianskikh kul'turakh: sbornik nauchnyhkh statei* [*Categories of Will and Coercion in Slavic Cultures: Collection of Articles*], comp., ex. ed. N.V. Zlydneva. Moscow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 150–163. DOI: 10.31168/2658-5758.2019.8 (In Russ.)

2 Baidalova, E.V. "Politika i poetika, ili O roli siuzhetnykh motivov v romanakh V.K. Vinnichenko 1910-kh gg. ('Po mestam!,' 'Bozhki,' 'Khochu!')" ["Politics and Poetics or About of The Plot Motifs' Role in The Novels by V.K. Vynnychenko of 1910 ('Po mestam!,' 'Bozhki,' 'Hochu!')"]. *Slavianskii al'manakh: 2013* [*Slavic Almanac: 2013*]. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 281–290. (In Russ.)

3 Gundorova, T.I. "'Konkordyzm' Volodymyra Vynnychenka: tragedija odnijeï utopiï" ["'The Concordism' by Volodymyr Vynnychenko: An Utopia's Tragedy"]. Vinnichenko, V. *Konkordyzm. Systema buduvannja shchastja: Etyko-filosofs'kyi traktat* [*Concordism. The System of Building Happiness: Ethical-Philosophical Treatise*], foreword by T.I. Gundorova. Kyiv, Ukrainskii pis'mennik Publ., 2011, pp. 5–26. (In Ukrainian)

4 Zhulyns'kyj, M. "Usi sorok rokiv tvorchogo zhittja. 'Shhodennik' Volodymyra Vynnychenka" ["All of The Creative Life's Forty Years. 'The Diary' of Volodymyr Vynnychenko"]. *Kyïv*, no. 9, 1990, pp. 91–123. (In Ukrainian)

5 Kostel'nik, G. *Lamannja dush. Z literaturnoï kritiki* [*Breaking Souls. From Literary Critisism*]. Lviv, Dobra knizhka Publ., 1923. 95 p. (In Ukrainian)

6 Pastuh, B. *Ranni romani Volodymyra Vynnychenka* [*The Early Novels by Volodymyr Vynnychenko*]. Lviv, PAIS Publ., 2009. 159 p. (In Ukrainian)

7 Snizhko, O. "Suggestivnyi potentsial publitsistiki Vladimira Vinnichenko" ["The Suggestive Potential of Volodymyr Vynnychenko's Publicism"]. *Nauchnye vedomosti. Seriia "Gumanitarnye nauki"*, no. 6 (177), issue 21, 2014, pp. 196–201. (In Russ.)

8 Harhun, V. "Tvorchist' Volodymyra Vynnychenka 'mizh dvoh revoljucij': logika poshuku" ["Volodymyr Vynnychenko Creative Work Between Two Revolutions: The Search Logic"]. *Literaturoznavchi obriï. Praci molodyh uchenyh Ukraïny* [*Literary Horizons. Works of Young Scholars of Ukraine*], issue 1. Kyiv, [S. n.], 2000, pp. 119–127. (In Ukrainian)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OUCAVI
УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)6

ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА КАК ФОРМА ПАМЯТИ. ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ХАННЫ АРЕНДТ

© 2024 г. О.А. Коваль, Е.Б. Крюкова
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 25 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 мая 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-122-137

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00925, https://rscf.ru/project/23-28-00925/ «Ханна Арендт и вопросы литературы: поэтическое мышление как особая форма философствования»; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

Аннотация: В интеллектуальном наследии Ханны Арендт (Hannah Arendt, 1906–1975) есть корпус текстов, редко попадающий в фокус внимания специалистов. Речь идет о стихах, которые она начала писать еще в юности, сохранив эту привычку и в зрелые годы. Американский период поэтического творчества Арендт, где получает выражение опыт эмиграции и потери близких, открывается стихотворением на смерть ее друга, философа Вальтера Беньямина (Walter Benjamin, 1892–1940). Лирический некролог, озаглавленный инициалами «W.B.» и датированный 1942 г., является как данью памяти погибшему мыслителю, так и реакцией на первые сообщения о немецких лагерях смерти. В статье реконструируется история возникновения стихотворения и предпринимается его детальный анализ. Предлагаемая интерпретация основывается на прояснении философского подтекста этого небольшого произведения, где в предельно концентрированном виде затрагиваются важные для обоих авторов темы и сюжеты. С этой целью привлекаются такие сочинения Арендт, как эссе «Мы, беженцы» (“We Refugees”, 1943), доклад «Вальтер Беньямин» (“Walter Benjamin”, 1968) и книга «Жизнь ума» (“The Life of the Mind”, 1978). На примере стихотворения демонстрируется преемственность и созвучность идей Арендт с беньяминовскими концептами ауры («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»), Jetztzeit, или «актуального настоящего» («О понятии истории»), и воспоминания («Берлинское детство на рубеже веков»).

Ключевые слова: Ханна Арендт, Вальтер Беньямин, поэзия и философия, воспоминание, мышление, смерть, время, язык.

Информация об авторах: Оксана Анатольевна Коваль — кандидат философских наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. р. Фонтанки, д. 15А, 191011 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4718-6669 **E-mail:** ox.koval@gmail.com

Екатерина Борисовна Крюкова — кандидат философских наук, научный сотрудник, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. р. Фонтанки, д. 15А, 191011 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6585-4611 **E-mail:** kriukova.jr@yandex.ru

Для цитирования: *Коваль О.А., Крюкова Е.Б.* Философская лирика как форма памяти. Об одном стихотворении Ханны Арендт // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 122–137. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-122-137



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

PHILOSOPHICAL POETRY AS A FORM OF MEMORY. ON A POEM BY HANNAH ARENDT

© 2024. Oxana A. Koval, Ekaterina B. Kriukova
Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky,
St. Petersburg, Russia
Received: March 25, 2024
Approved after reviewing: May 06, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The study was supported by the grant of the Russian Science Foundation no. 23-28-00925 "Hannah Arendt and the Issues of Literature: Poetic Thinking as a Special Form of Philosophizing" (https://rscf.ru/project/23-28-00925/); Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

Abstract: Hannah Arendt's intellectual legacy includes a collection of poems that have not received much attention from scholars. Arendt began writing these poems in her youth and continued into adulthood. Her American period of poetry reflects on the experience of emigration and the loss of loved ones. The collection begins with a poem dedicated to the death of her friend, the philosopher Walter Benjamin. The lyrical necrology, entitled with the initials "W.B." and dated 1942, is both a tribute to the dead thinker and a reaction to the first reports of German death camps. This article reconstructs the origins of the poem and provides a detailed analysis of it. The interpretation is based on clarifying the philosophical subtext of this work, which deals with themes important to Arendt and Benjamin. For this purpose, the article uses such Arendt's writings as the essay "We Refugees" (1943), the lecture "Walter Benjamin" (1968), and the book "The Life of the Mind" (1978). The example of the poem demonstrates the continuity and consonance of Arendt's ideas with Benjaminian concepts of aura ("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"), Jetztzeit ("On the Concept of History"), and remembrance ("Berlin Childhood Around 1900").

Keywords: Hannah Arendt, Walter Benjamin, poetry and philosophy, memory, thinking, death, time, language.

Information about authors: Oxana A. Koval, PhD in Philosophy, Associate Professor, Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky, Fontanka River Emb., 15A, 191011 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4718-6669
E-mail: ox.koval@gmail.com
Ekaterina B. Kriukova, PhD in Philosophy, Research Fellow, Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky, Fontanka River Emb., 15A, 191011 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6585-4611
E-mail: kriukova.jr@yandex.ru

For citation: Koval, O.A., and E.B. Kriukova. "Philosophical Poetry as a Form of Memory. On a Poem by Hannah Arendt." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 122–137. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-122-137

Памяти Александра Самойловича Дриккера

Значение художественного слова в жизни Ханны Арендт, выдающегося политического теоретика и философа XX в., сложно переоценить. Сюжеты и герои мировой литературы появляются на страницах арендтовских книг наравне с историческими событиями и лицами, причем чаще всего служат не для подкрепления тех или иных спекулятивных конструкций, а задают курс ее дальнейшим размышлениям. В «Истоках тоталитаризма» ("The Origins of Totalitarianism", 1951) таким стимулом выступают сочинения Марселя Пруста, Джозефа Конрада, Редьярда Киплинга, через призму которых разворачиваются главные темы этого фундаментального исследования: антисемитизм, колониализм, империализм. Обращение к небольшой притче Франца Кафки в более позднем сборнике эссе «Между прошлым и будущим» ("Between Past and Future", 1961) становится точкой отсчета и символическим воплощением идеи Арендт о разрыве традиции, предопределившем современное состояние культуры. И подобных примеров не счесть.

Что касается поэзии, то ей Арендт отводила исключительную роль. Стихотворные строки не только классических авторов (Гомер, Данте, Уильям Шекспир, Иоганн Вольфганг Гёте), но и современников (Райнер Мария Рильке, Осип Мандельштам, Рене Шар, Уистен Хью Оден) органично вписываются в ее социально-критические и отвлеченные рассуждения. Стиль философствования Ханны Арендт, несомненно, принадлежит к тому новаторскому типу, который она однажды назвала «поэтическим мышлением»[1].

1 Это выражение Арендт использовала, чтобы охарактеризовать нестандартную манеру теоретизирования Вальтера Беньямина [9, с. 233].

Основательные познания в области, казалось бы, далекой от научных интересов, увлеченность послевоенным литературным процессом и дружеские связи с поэтами и писателями (в их числе — Мэри Маккарти, Герман Брох, Роберт Лоуэлл, Рэндалл Джаррелл, Уве Йонсон и др.) отчасти объясняют тот малоизвестный факт, что Арендт и сама писала стихи. При жизни она не стремилась их обнародовать, возможно, потому, что относила этот жанр — в контексте изложенной ею в философском труде “Vita activa” (“The Human Condition”, 1958) концепции о жестком разграничении публичной и приватной сфер — к модусу глубоко личных переживаний. С другой стороны, близким людям и хорошим знакомым Арендт показывала результаты своего творчества, не боясь критики даже со стороны такого мэтра, как Герман Брох [19, S. 89]. Широкая же публика узнала о лирике Арендт лишь после ее смерти, когда вышла в свет первая биография о ней: Элизабет Янг-Брюлль включила туда почти все стихотворения, адресованные Мартину Хайдеггеру, а также некоторые поэтические опыты более позднего периода [8, p. 478–489]. Издание «Мыслительного дневника» (“Denktagebuch”, 2002), который Арендт вела с 1951 г. и который служил ей пространством для формирования новых интеллектуальных интуиций, доказало, что сочинение стихов было для нее практикой достаточно регулярной [16].

Появившийся в Германии в 2015 г. сборник лирики Арендт «Сама я тоже танцую» (“Ich selbst, auch ich tanze”) насчитывает более 70 произведений [17]. Около двадцати из них были написаны в юности, в годы университетской влюбленности в Хайдеггера, и вполне укладываются в каноны немецкого неоромантизма[2]. После пятнадцатилетнего перерыва, на который пришлось время тяжелых испытаний: преследования на родине, парижская эмиграция, бегство в Америку, — Арендт в 1942 г. вновь обращается к поэзии. И стилистика ее текстов, как отмечают специалисты, заметно меняется [4, S. 270]. Поздний этап творчества Арендт отличает разнообразие мотивов и настроений: наравне с превратностями любви здесь находят отражение чувство бесприютности и поиски своего места в чужой

2 Сохранились свидетельства, что Арендт начала сочинять стихи еще раньше, в Кёнигсберге. Она принимала активное участие в деятельности литературного кружка будущего филолога Эрнста Грумаха, который объединил многих молодых людей, вдохновленных немецкой поэзией и пробующих свои силы на этом поприще. См. об этом подробнее: [7, S. 288–289].

стране, груз прошлого и быстротечность настоящего, боль утраты и радость повседневного существования. Тяготение к философской лирике непосредственно вырастает из убежденности Арендт, что «философия и поэзия действительно близко связаны. Они не есть одно и то же, но исходят из общего истока — мышления» [10, с. 16]. Осознанием их глубинного родства пронизано все ее наследие. В некрологе, который журнал «Нью-Йоркер» опубликовал на смерть Арендт, есть выразительные строки: «Она так почитала поэтов земли, словно не знала — неужели впрямь не знала? — что у нее сам мыслительный процесс становился поэзией» (цит. по: [6, S. 17]).

Преимуществом, которое поэзия сохраняет перед философией, является ее способность ближе подбираться к границам невыразимого. Не скованная требованиями рациональности, она постоянно поднимает экзистенциальные вопросы, игнорируя витгенштейновское предостережение «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [15, с. 73]. К таким предметам, ускользающим от строгой дискурсивности, принадлежит и опыт переживания смерти. Хотя Арендт не испытывала страха перед собственным неминуемым концом[3], с потерей друзей она примириться не могла и не хотела. И именно стихи давали ей пространство для продолжения живого разговора с ушедшими. В своей последней, незаконченной книге «Жизнь ума» (“The Life of the Mind”, 1978) Арендт предлагала понимать философские концепты в качестве застывших метафор и настаивала на том, что они всякий раз должны раскрываться заново [10, с. 106]. Согласно такому толкованию, ее стихи in memoriam тоже могут быть развернуты в некий нарратив, объединяющий в себе и историю личных взаимоотношений, и пересечение мыслительных траекторий, и миссию сохранения в мире тени умершего человека.

Стихотворение, с которого начинается зрелый этап поэтического творчества Арендт, посвящено памяти Вальтера Беньямина, покончившего с собой в сентябре 1940 г. после неудачной попытки пересечь границу между Францией и Испанией[4], — ту же, которую вскоре смогла преодолеть Арендт. Близкая дружба, возникшая в Париже, где оба оказались в стату-

3 См., например, ее письмо учителю и другу Карлу Ясперсу от 10 августа 1966 г.: [11, с. 724].

4 Последние дни Беньямина подробно реконструируются в монументальном биографическом труде Айленда и Дженнингса [1, с. 695–699].

се вынужденных эмигрантов, и самоубийство Беньямина, продиктованное безвыходностью его обстоятельств, стали для Арендт определяющими вехами собственной биографии. И хотя она узнала о смерти Беньямина еще во Франции, текст, озаглавленный инициалами «W.B.», появился лишь в октябре 1942 г., в Америке. Как раз тогда еврейские беглецы из Германии услышали первые сообщения о лагерях уничтожения и с ужасом осознали масштабы катастрофы на европейском континенте. Мысли о тех, кому не удалось выбраться оттуда, возвращают Арендт к трагической гибели Беньямина, так тесно переплетенной с ее личной судьбой.

W.B.
Einmal dämmert Abend wieder,
Nacht fällt nieder von den Sternen,
Liegen wir gestreckte Glieder
In den Nähen, in den Fernen.

Aus den Dunkelheiten tönen
Sanfte kleine Melodeien.
Lauschen wir uns zu entwöhnen,
Lockern endlich wir die Reihen.

Ferne Stimmen, naher Kummer —:
Jene Stimmen jener Toten,
Die wir vorgeschickt als Boten
Uns zu leiten in den Schlummer [17, S. 32].

В.Б.
Однажды опять наступит вечер,
Ночь упадет с небесных сфер,
Дадим нашим телам растянуться
В близких и дальних мирах.

Из темных глубин звучат
Легкие маленькие мелодии.
Прислушаемся, чтобы отвыкнуть,
Ослабим, наконец, ряды.

Далекие голоса, близкая печаль —
Тех мертвых те голоса,
Которых мы отправили как гонцов
Вести нас за собой в дремоту[5].

5 В статье предложен подстрочный перевод. Одна из версий литературного перевода может звучать так:

Как только вечер почернеет,
Ночь брызнет звездами в лицо,
Мы вытянемся, коченея,
Неподалеку, далеко.

Из беспроглядной тьмы повеет
Негромкий бережный напев.
Когда б прислушаться сумели,
Свой строй нестройностью задев.

Даль голосов и близь печали —
То голоса тех мертвецов,
Которых мы вперед послали,
Чтоб дали нам дождаться снов.

(Стихотворный перевод выполнен М.Ю. Присталовым.)

Если рассматривать контекст работы над стихотворением как реакцию на страшные известия, понятнее становится образный ряд, выстраиваемый вокруг метафоры ночи. Сгущение сумерек и наступление темноты всецело отвечает душевному состоянию лирического субъекта, который здесь не случайно представлен во множественном числе — «мы». Кто скрывается за этим «мы», помогает понять другое сочинение Арендт, небольшое эссе под названием «Мы, беженцы» (“We Refugees”), опубликованное в январе 1943 г. в еврейско-американском журнале «Менора» (“The Menorah Journal”), а стало быть, написанное примерно в то же время, когда и стихотворение. В нем Арендт впервые пытается найти слова для ситуации, в которой оказалась не по своей воле и которую разделила с сотнями тысяч соотечественников[6]. Критикуя желание большинства как можно скорее ассимилироваться, слиться с новой родиной, она отнюдь не отделяет себя от них, что и подчеркивается вынесенным в заглавие «Мы». Однако вопреки столь понятному стремлению не думать о прошлом, целиком сосредоточившись на весьма туманном будущем, Арендт чувствует необходимость сохранить связь с тем, что осталось позади. И поскольку текущие дела и заботы заполняют дневное время, для работы памяти отводится ночь. «Я не знаю, — говорит Арендт, — какие ночные опыты и мысли ютятся в наших снах. Я не рискну расспрашивать в подробностях <...>. Но иногда я представляю себе, что хотя бы ночью мы думаем о наших мертвых или вспоминаем некогда любимые стихи» [18, S. 14].

Таким образом, ночь в стихотворении не только символизирует мрак и крушение надежд: она предоставляет место воспоминаниям, образуя то промежуточное пространство, где канувшие и спасенные не разделены. Древнее поверье, что сон — младший брат смерти, дает о себе знать почти с самого начала. В первой же строфе поза засыпающего пугает сходством с застывшей неподвижностью покойника. Но еще один семантический срез, который здесь различим, связан с философским пониманием мышления

6 Размышления Арендт до сих пор не утратили своей актуальности и эхом отзываются в сознании тех, кто сегодня бежит от войны и террора в собственной стране, ища пристанище в чужой: «Мы потеряли наши дома, а вместе с ними доверие к повседневности. Мы потеряли наши профессии, а вместе с ними лишились уверенности, что можем быть хоть как-то полезны в этом мире. Мы потеряли наш язык, а с ним естественность наших реакций, простоту наших жестов и непринужденность наших чувств <...> и это означает крушение нашего личного мира» [18, S. 10–11].

как «живой смерти». И такая параллель закономерна, коль скоро речь идет о воспоминании, т. е. о деятельности ума. Определяя специфику этой невидимой человеческой активности, Арендт придерживается той же аналогии, что и Платон, назвавший философию «упражнением в умирании». Глубоко задумавшийся человек словно бы выпадает из мира живых: чувства, которые связывают его с действительностью, перестают воспринимать бесконечное многообразие внешних стимулов. Изнутри сознания ситуация выглядит зеркально симметричной. Для мысли любое жизненное проявление, грозящее вывести из состояния сосредоточенности, губительно. Подобную инверсию Арендт анализирует и в своей последней книге: «...метафора смерти или, скорее, метафорическое оборачивание жизни и смерти — то, что мы обычно называем жизнью, есть смерть, а то, что мы обычно называем смертью, есть жизнь — не случайно, хотя можно было бы взглянуть на это несколько менее драматично: если мышление устанавливает собственные условия, ослепляя себя перед лицом чувственно данного, устраняя все ближайшее, то только для того, чтобы дать возможность проявиться отдаленному» [10, с. 87].

Игра близи и дали, описывающая механизм мышления, еще более наглядно проступает в воспоминании, которое составляет лейтмотив стихотворения. Лежащее тело, затопляемое памятью, простирается одновременно в непосредственную близость и необозримую даль (In den Nähen, in den Fernen). Парадоксальность этого совмещения сродни беньяминовскому понятию ауры, на которое, возможно, намекает здесь Арендт. «Уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [14, с. 198], — так Беньямин определял свойство некоторых вещей, лиц на фотографии, произведений искусства излучать едва заметное сияние, придающее им неповторимое своеобразие. По мере распространения техники тиражирования аура, согласно Беньямину, стала исчезать из мира, где прежде она обитала в качестве отзвука чего-то запредельного и была тесно сопряжена с магически-религиозными верованиями. Но в первых фотоснимках Беньямин еще различал след давнего священного ритуала: «Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом

заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть» [14, с. 205]. Меланхолия в стихотворении Арендт служит, по сути, доказательством верности беньяминовскому идеалу.

Во второй строфе, где сумерки сгущаются до полной темноты, происходит и некоторое уплотнение смысла. Не очень понятно, что это за «легкие маленькие мелодии» (Sanfte kleine Melodeien), доносящиеся из глубины ночи; и уж совсем озадачивают две последние строки, где буквально говорится: «Прислушаемся, чтобы отвыкнуть, / Ослабим, наконец, ряды» (Lauschen wir uns zu entwöhnen / Lockern endlich wir die Reihen). Начало третьей строфы проясняет, что долетающие обрывки музыки — это пение мертвецов. Оттого французская исследовательница Анн Берто считает центральное четверостишие опосредованной отсылкой к гибели Беньямина: в первой части, согласно ее версии, акцентируется внимание на слухе в противоположность зрению, что характерно для иудаизма, а во второй вводится мотив самоубийства — именно так интерпретирует она выражение «ослабить ряды» [4, S. 300]. И действительно, проблема добровольной смерти волновала Арендт в период написания стихотворения. В эссе «Мы, беженцы» ей отведено немало места. Но Арендт скорее пытается осмыслить не случай Беньямина, ощутившего себя загнанным в ловушку, из которой нет выхода, а выбор тех, кто, избежав, казалось бы, печальной участи, решается на крайний шаг[7]. Прибывших в Америку немецких евреев — и Арендт это знает по собственному опыту — от остальных отличает «опасная готовность к смерти». «Мы выросли с убеждением, — разъясняет она, — что жизнь — это величайшее благо, а смерть — величайший ужас, и тем не менее стали свидетелями и жертвами таких ужасов, которые хуже смерти, — а кто смог бы открыть идеал более высокий, чем жизнь?» [18, S. 15]. Смерть, потускневшая на фоне пыток, истощения, медленной агонии, возросшая в мире в геометрической прогрессии, перестала внушать страх и вплотную приблизилась к людям, превратилась в нечто обыденное.

Если иметь в виду подобные умонастроения, то ключ к разгадке второй строфы может, пожалуй, дать слово *entwöhnen*, «отвыкать». По логике

7 В это время по всей Америке прокатилась волна самоубийств среди новых эмигрантов, что связывали с прорывом информационной блокады, выстраиваемой Третьим рейхом вокруг лагерей уничтожения. На этот факт указывает и Анн Берто: [4, S. 300].

вещей, здесь следовало бы ожидать его антонима, глагола *gewöhnen*: ведь чем внимательнее мы слушаем мелодию, тем больше приноравливаемся к ней, свыкаемся с ее звучанием. Используя обратное по смыслу слово, Арендт призывает сопротивляться инерции существования. «Не привыкать» нужно к смерти, мимикрировавшей под событие жизни, к войне, которая длится так долго, что кажется бесконечной, к боли, которая притупляется в силу своего постоянства, к забвению, естественно вытесняющему прошлое ради будущего. В равной мере это и вызов стандартному мышлению. А лучшим примером отказа ходить проторенными путями был для Арендт именно Беньямин. В докладе 1968 г. она, представляя своего малоизвестного друга как одного из величайших философов эпохи, подчеркивает его выпадение из всех тогдашних школ и течений [9, с. 178]. Арендт завораживало в Беньямине как раз то, что не было по достоинству оценено ни его современниками, ни следующим поколением теоретиков, — «с одной стороны, неконвенциональный тип мышления, затрагивающий самые разные предметы — от барочной драмы до новых медиа, от стратегий перевода до постижения истории, а с другой — особый способ письма, подчиняющийся не дискурсивным законам рационального построения, а скорее причудливой логике поэтической интуиции» [3, с. 101].

Преобладание звукового образного ряда в стихотворении Арендт: *tönen* (звучать), *Melodeien* (мелодии), *lauschen* (прислушиваться), *Stimmen* (голоса) — тоже неявно указывает на разрыв Беньямина с традицией. Начиная с Платона мыслительная деятельность, согласно Арендт, понималась по аналогии со зрением: истина открывалась умственному взору в акте медитативного созерцания [10, с. 112–127]. Беньямин же предлагает иную философскую модель, уподобляющую работу ума чуткому слуху. Цитируя его письма, Арендт утверждает, что «проблема истины с самого начала представлялась ему “откровением... которое должно быть услышано, иными словами, принадлежит к сфере метафизического слуха”» [9, с. 232]. Она ставит имя Беньямина рядом с именем Хайдеггера, сближая двух философов на том основании, что оба схожим образом пытались изменить каноны мышления. Хайдеггеровское выражение «звон тишины» (das Geläut der Stille), которое Арендт приводит в качестве примера их нестандартного подхода [10, с. 124], корреспондирует и с разбираемым стихотворением. Пение

мертвецов — это тот же «звон тишины», улавливаемый беньяминовским «метафизическим слухом»[8].

Подобно тому как *entwöhnen* сознательно подменяет собой *gewöhnen*, выражение *die Reihen lockern*, «ослабить ряды», выворачивает наизнанку заимствованный из военного лексикона оборот *die Reihen schließen*, «сомкнуть ряды». Помимо антимилитаристского пафоса, который можно здесь различить, в этом расшатывании сплоченного строя по-новому начинает развиваться и тема памяти: пустые места, возникающие между живыми, предназначены, следуя логике поэтического повествования, умершим. Так, через заполняемые воспоминаниями лакуны прошлое вливается в настоящее. Третья строфа, где звучащие голоса прямо обозначены как «голоса мертвых», предлагает необычное объяснение их отсутствию: дело не в том, что — как можно было бы подумать — они навсегда остались в минувшем, а в том, что в качестве гонцов посланы в будущее. Соединением трех модусов времени воедино Арендт, не исключено, отсылает к тезисам «О понятии истории» (“Über den Begriff der Geschichte”, 1940), последнему тексту Беньямина, рукопись которого он доверил ей незадолго до гибели. Знаменитый ангел из этой работы, обращенный спиной к грядущему, смотрит в прошлое, пытаясь «поднять мертвых и слепить обломки» [13, с. 242], в то время как ветер прогресса несет его вперед. Линейному, строго детерминированному пониманию хода истории Беньямин противопоставляет более свободное обращение с измерениями времени. Неразрывность прошлого, настоящего и будущего, запечатленная в мгновении «актуального сейчас» (Jetztzeit), делает близким и реальным как то, чего *уже* нет, так и то, чего *еще* нет. Во фрагменте B из приложения к тезисам Беньямин пишет: «Как известно, иудеям было запрещено испытывать будущее. Зато Тора и Молитвенник наставляли их в воспоминании. Благодаря этому для них было расколдовано будущее, под чары которого попадают те, кто прибегает к помощи прорицателей. Однако поэтому будущее не было для иудеев гомоген-

8 Барбара Хан, выдвигающая идею о тесной связи любви и мышления у Арендт, считает, что акустическая метафора Хайдеггера могла бы стать для нее образцовым определением поэзии в целом: «Стихи подходят к самому краю этой тишины. Они мерят шагами пространство между звоном и звучанием. Стучатся в дверь между временем и безвременьем. Они молния и гром одновременно <...>. В способе письма Ханны Арендт мышление и любовь были бы двумя модусами, взаимно обуславливающими, пронизывающими друг друга. И стихотворение — их единственная возможная артикуляция» [5, S. 94].

ным и пустым временем. Потому что в нем каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия» [13, с. 249–250]. Если читать самый темный отрывок стихотворения Арендт сквозь беньяминовскую оптику, то в строке «Ослабим, наконец, ряды» можно расслышать отголосок его мессианской трактовки времени: свободное место в кругу живых, зарезервированное за умершими, оказывается тогда той самой метафорической калиткой, куда проникает будущее.

Начало третьей строфы: «Далекие голоса, близкая печаль» — фиксирует позицию, из которой говорит лирическое «я». По отношению к нему голоса далеко, а память о них совсем рядом. В исходной редакции, как сообщает Анн Берто, первая строчка звучала иначе: «Голоса, давно забытая печаль» (Stimmen, lang vergessner Kummer) [4, S. 299]. Поскольку это единственная правка, внесенная Арендт, то можно предположить, что само написание стихотворения воскресило острую боль от смерти друга, вновь сделав ее «близкой». Нечто подобное и имел в виду Беньямин, когда раскрывал смысл своего понятия Jetztzeit: «...прошлое, заряженное актуальным настоящим» [13, с. 246]. Именно пространственно-временные координаты того, кто вспоминает, его присутствие «здесь и сейчас», позволяет свершиться радикальной метаморфозе: прошлое превращается в будущее, память — в предзнаменование, покойники — в вестников. Для обозначения человека, потерявшего кого-то из родных, в немецком языке существует слово der/die Hinterbliebene, что буквально можно было бы перевести как «остающийся/остающаяся позади». Арендт и — шире — «мы», от лица которых ведется речь в стихотворении, являются такими Hinterbliebene. Разметку, где умершие впереди, а выжившие отстают от них, словно бы подсказывает сам язык. В непроглядной ночи — а под ней может подразумеваться и воспоминание как частный случай мышления-умирания, и сон (брат смерти), и собственно смерть — усопшие друзья становятся проводниками, освещающими и облегчающими наш путь. В финале их миссия выражается прямо: они гонцы, призванные «вести нас за собой в дремоту» (Uns zu leiten in den Schlummer).

В наследии Беньямина можно обнаружить несколько свидетельств его личного переживания утраты близких, по отношению к которым он сам выступал тем, кто «остался позади». Таков, например, небольшой фрагмент под названием «Два загадочных образа», что был включен в книгу «Берлинское детство на рубеже веков» (“Berliner Kindheit um neunzehnhundert”,

1938), — наиболее поэтичный из прозаических текстов Беньямина, представляющий собой памятник ушедшей эпохе, безвозвратному времени взросления, городу, обреченному вскоре лежать в руинах[9]. Речь в данном отрывке идет о раннем опыте соприкосновения со смертью, усиленном чувством влюбленности. Беньямин вспоминает девочку, с которой когда-то посещал частные уроки. «Звали ее Луиза фон Ландау, и само это имя вскоре меня очаровало. Но не потому оно и поныне остается для меня живым. Среди всех имен моих ровесников оно стало первым, в котором я расслышал акцент смерти» [12, с. 41]. О причинах ее внезапной гибели умалчивается, но несомненно, что потрясение долго не оставляло мальчика. Изо дня в день он проходит мимо ее дома и мысли об умершей девочке невольно сливаются с видом закрытого сада поблизости. «И со временем он настолько глубоко соединился с любимым именем, что я твердо уверовал: прекрасный недоступный цветник на том берегу — это кенотаф, пустая гробница маленькой покойницы» [12, с. 42]. В сознании героя зарождается смутное предчувствие, что памяти нужен какой-то зримый образ, чтобы к нему возвращаться. В детстве им выступает «прекрасный цветник», недосягаемость которого сродни непостижимости смерти. Юношей, чей список потерь значительно увеличился, Беньямин проникает в заколдованный сад, но обнаруживает, что его краски поблекли. Как и большинство глав «Берлинского детства», эта история стремится сохранить след выцветающих под натиском времени значимых моментов прошлого — повзрослевший Беньямин ищет и находит более надежную форму для своих воспоминаний, форму рассказа.

Когда Арендт пишет стихотворение, посвященное Беньямину, она тоже возводит своего рода кенотаф. Эта картина из «Берлинского детства» как нельзя лучше подходит для иллюстрации ее замысла — не только потому, что у Беньямина нет настоящей могилы[10]. Пустота, которая простирается за символическим надгробием, той же природы, что и прорехи в плотном строе живых. И слова, эфемерный материал поэтического кенотафа, призваны сохранить их и сделать видимыми.

9 Наряду с тезисами «О понятии истории» это произведение можно рассматривать как еще одно — художественное — воплощение неписаной теории Беньямина о времени. Подробнее см.: [2].

10 Испанские власти спустя десять лет после смерти Беньямина перенесли его останки с католического кладбища, где он был захоронен по недоразумению, а куда — остается неизвестным.

Список литературы

Исследования

1 *Айленд Х., Дженнингс М.У.* Вальтер Беньямин: критическая жизнь / пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Дело РАНХиГС, 2018. 720 с.

2 *Дриккер А.С., Коваль О.А.* Горизонты памяти: воспоминания детства как опыт образного постижения времени в философии Вальтера Беньямина // Философский журнал. 2021. Т. 14, № 1. С. 52–67.

3 *Коваль О.А., Крюкова Е.Б.* После Беньямина: поэтическое мышление Ханны Арендт // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2024. Т. 8, № 1. С. 99–116.

4 *Bertheau A.* "Das Mädchen aus der Fremde": Hannah Arendt und die Dichtung. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016. 412 S.

5 *Hahn B.* Hannah Arendt — Leidenschaften, Menschen und Bücher. Berlin: Berlin-Verlag, 2005. 143 S.

6 Hannah Arendt — Von den Dichtern erwarten wir Wahrheit. Katalog zur Ausstellung im Literaturhaus Berlin / Hrsg. von B. Hahn, M.L. Knott. Berlin: Matthes + Seitz, 2007. 244 S.

7 *Meyer Th.* Hannah Arendt. Die Biografie. München: Piper, 2023. 521 S.

8 *Young-Bruehl E.* Hannah Arendt. For Love of the World. New Haven, London: Yale University Press, 1982. 563 p.

Источники

9 *Арендт Х.* Вальтер Беньямин // *Арендт Х.* Люди в темные времена / пер. с англ. и нем. Г. Дашевского и Б. Дубина. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 175–237.

10 *Арендт Х.* Жизнь ума / пер. с нем. А.В. Говорунова. СПб.: Наука, 2013. 517 с.

11 *Арендт Х., Ясперс К.* Письма, 1926–1969 / пер. с нем. И. Ивакиной. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2021. 768 с.

12 *Беньямин В.* Берлинское детство на рубеже веков / пер. с нем. Г.В. Снежинской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 144 с.

13 *Беньямин В.* О понятии истории / пер. с нем. С.А. Ромашко // *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 237–253.

14 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. с нем. С.А. Ромашко // *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.

15 *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева // *Витгенштейн Л.* Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. С. 1–73.

16 *Arendt H.* Denktagebuch: 1950–1973 / Hrsg. von U. Ludz und I. Nordmann. 2. Aufl. München; Berlin, Zürich: Piper, 2020. 1230 S.

17 *Arendt H.* Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte / Hrsg. von I. von der Lühe. München; Berlin; Zürich: Pipir, 2015. 158 S.
18 *Arendt H.* Wir Flüchtlinge. Mit einem Essay von Thomas Meyer / aus dem Englischen übersetzt von E. Geisel. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2016. 64 S.
19 *Arendt H., Broch H.* Briefwechsel 1946 bis1951 / Hrsg. von P.M. Lützeler. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1996. 261 S.

References

1 Ailend, Kh., and M.U. Dzhennings. *Val'ter Ben'iamin: kriticheskaia zhizn'* [*Walter Benjamin: A Critical Life*], trans. from English by N. Edel'man. Moscow, Delo RANKhiGS Publ., 2018. 720 p. (In Russ.)

2 Drikker, A.S., and O.A. Koval'. "Gorizonty pamiati: vospominaniia detstva kak opyt obraznogo postizheniia vremeni v filosofii Val'tera Ben'iamina" ["Horizons of Memory: Childhood Memories as an Experience of Figurative Comprehension of Time in the Philosophy of Walter Benjamin"]. *Filosofskii zhurnal*, vol. 14, no. 1, 2021, pp. 52–67. (In Russ.)

3 Koval', O.A., and E.B. Kriukova. "Posle Ben'iamina: poeticheskoe myshlenie Khanny Arendt" ["After Benjamin: The Poetical Thinking of Hannah Arendt"]. *Filosofiia. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki*, vol. 8, no. 1, 2024, pp. 99–116. (In Russ.)

4 Bertheau, Anne. *"Das Mädchen aus der Fremde": Hannah Arendt und die Dichtung.* Bielefeld, Transcript Verlag, 2016. 412 S. (In German)

5 Hahn, Barbara. *Hannah Arendt — Leidenschaften, Menschen und Bücher*. Berlin, Berlin-Verlag, 2005. 143 S. (In German)

6 *Hannah Arendt — Von den Dichtern erwarten wir Wahrheit. Katalog zur Ausstellung im Literaturhaus Berlin*, Hrsg. von B. Hahn, M.L. Knott. Berlin, Matthes + Seitz, 2007. 244 S. (In German)

7 Meyer, Thomas. *Hannah Arendt. Die Biografie*. München, Piper, 2023. 521 S. (In German)

8 Young-Bruehl, Elisabeth. *Hannah Arendt. For Love of the World*. New Haven, London, Yale University Press, 1982. 563 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OUUNKO
УДК 821
ББК 83.3(5Инз)75

МЕТАМОДЕРН В ИНДОНЕЗИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: РОМАН «НОЧЬ ТЫСЯЧИ АДОВ» ИНТАН ПАРАМАДИТЫ (2023)

© 2024 г. М.В. Фролова
*Институт стран Азии и Африки,
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия*
Дата поступления статьи: 15 мая 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-138-159

Аннотация: Современная индонезийская литература на примере романа «Ночь тысячи адов» (2023) писательницы Интан Парамадиты демонстрирует возврат форм, приемов и устремлений, присущих реализму, модернизму и постмодернизму одновременно. Согласно самой теории метамодерна, мета- означает одновременное присутствие этих элементов в современном искусстве. Роман представляет собой постдеконструкцию, ре-деконструкцию национальной культуры, реабилитацию метанарративов (мифологии и традиционного ислама Нусантары). Постмодернистский автобиографизм, или автофикшн, фокусируется на женских судьбах и на взаимоотношениях героинь с патриархатом, колониализмом и исламом. Структура романа преодолевает постмодернистскую ризому и обладает логикой, а символика — четкими референтами. В романе идет непрерывная цитация большого стиля — европейского готического романа, но при этом используются реалистические нарративные техники, в которых сквозит скрытая ирония: прочтение романа колеблется между полюсами серьезности и несерьезности, а мистическая линия сюжета ставит под вопрос сам реализм романа, что позволяет определить художественный метод как «постмодернистский реализм».

Ключевые слова: метамодерн, современная индонезийская литература, Интан Парамадита, пост-ризома, ре-деконструкция, метанарративы, новая искренность, постмодернистский реализм.

Информация об авторе: Марина Владимировна Фролова — кандидат филологических наук, доцент, Институт стран Азии и Африки, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 11, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9120-4671

E-mail: frolovamv@my.msu.ru

Для цитирования: *Фролова М.В.* Метамодерн в индонезийской литературе: роман «Ночь тысячи адов» Интан Парамадиты (2023) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 138–159. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-138-159



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

METAMODERN IN INDONESIAN LITERATURE: *A NIGHT OF 1,000 TRAITORS* BY INTAN PARAMADITHA (2023)

© 2024. Marina V. Frolova
Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: May 15, 2024
Approved after reviewing: September 04, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: Looking at contemporary Indonesian literature through the lenses of the novel *A Night of 1,000 Traitors* by Intan Paramaditha (2023), one can explore the further development of so-called late postmodernism. The novel demonstrates a comeback of forms, techniques, and aspirations inherent in realism, modernism, and postmodernism at the same time. According to the metamodern theory, meta- means the simultaneous presence of these elements in contemporary art. The novel is a post-deconstruction, re-deconstruction of the national culture, and rehabilitation of metanarratives (mythology and traditional Islam Nusantara). Postmodern autobiography, or autofiction, focuses on women's destinies and relationships of the characters with patriarchy, colonialism, and Islam. The novel's structure is logical and overcomes postmodern rhizome, and the images and symbols have clear referents. The novel continuously quotes the grand style of a European gothic novel but uses realistic narrative techniques that reveal hidden irony: reading of the novel oscillates between the poles of seriousness and non-seriousness, and the mystical plot calls into question the very realism of the novel, which makes it possible to determine the writing method as "postmodernist realism."
Keywords: metamodern, contemporary Indonesian literature, Intan Paramaditha, post-rhizome, re-deconstruction, new sincerity, postmodernist realism.
Information about the author: Marina V. Frolova, PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya St., 11, bld. 1, 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9120-4671
E-mail: frolovamv@my.msu.ru
For citation: Frolova, M.V. "Metamodern in Indonesian Literature: *A Night of 1,000 Traitors* by Intan Paramaditha (2023)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 138–159. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-138-159

Если найдется ценитель сокровищницы тайны,
Он оценит полет моей мысли.
Если не обладает он способностью постижения,
То вполне удовлетворится сказкой.
Амир Хосров Дехлеви.
«Восемь раёв (райских садов)»[1]

Модерн смотрел в будущее,
постмодерн оглядывался назад,
а метамодерн созерцает настоящее.
Антон Заньковский[2]

Преодоление постмодернизма

Термин *метамодерн* вошел в употребление благодаря Тимотеусу Вермюлену и Робину ван ден Аккеру в 2010 г. как попытка описать существующее состояние культуры, а не провозгласить нечто новое. «За самим словом (метамодерн/изм. — *М.Ф.*) стоит если не полноценная философия, то хотя бы вполне любопытная концепция актуальной культуры, имеющая право на существование» [20; 9, с. 8]. Иногда вместо *метамодерна* также ис-

1 Цит. по: [3, с. 305]; также см.: [10]. На английский язык оригинальное название романа переведено как *A Night of 1,000 Traitors*. Несмотря на то что в разговорном и литературном вариантах индонезийского языка для слова «ад» используется санскритизм *neraka*, арабизм *jahanam* как синоним имеет и второе значение «проклятие (проклятый)»; «негодяй, подлец» [21, т. 1, с. 341]. Ввиду отсутствия категории множественного числа в классе имен индонезийского языка более интересным переводом названия автор статьи видит множественное число от слова «ад». Арабизм в названии служит идее подчеркнуть мусульманский контекст.
2 [22].

пользуют термины *постпостмодернизм*, новый модернизм. «Префикс *мета* означает сразу три модуса. Для авторов эпистемологически метамодернизм располагается “наряду” с (пост)модернизмом, онтологически “между” постмодернизмом и модернизмом и исторически “после” (пост)модернизма». [9, с. 15]. Сьерд ван Туинен считает, что «вместо модернистской новизны, авангардистского будущего и постмодернистского Конца истории современные практики обитают в “асинхронном” настоящем, которое мы можем назвать *метамодерном,* где префикс ‘мета’ нужно воспринимать в его этимологическом смысле ‘посреди’ гетерогенности разных практик (материальных, технических, социальных, политических, цифровых и т. д.), которые в своем гибридном единстве выражают и создают современность» [9, с. 162]. По мнению философа А.В. Павлова, «самой удачной сферой, где применение идей метамодерна выглядит наиболее адекватным, остается литература, причем ранее описываемая как постмодернистская» [9, с. 22]. Этот тезис применим и к описанию индонезийской литературы: ее современное состояние часто анализировали в рамках постмодернистской парадигмы. Полемика сводилась к тому, что внешне все стилистические приемы и нарративные техники соответствуют игровым «канонам» постмодерна, но авторский посыл не расположен исключительно по вектору «веселого разрушения» традиционной литературы. Наглядным примером тому служит художественная проза **Интан Парамадиты** (*Intan Paramaditha*, род. 1979, г. Бандунг).

Ее рассказы выходили в сборниках «Женское колдовство» (*Sihir Perempuan,* 2005), «Клуб сатанистов» (*Kumpulan Budak Setan*, 2010). В 2017 г. был издан хаотичный, фасеточный роман-игра «Скитания» (*Gentayangan*), один из самых «эталонных» постмодернистских текстов в индонезийской литературе [19]. На русском языке творчеством Интан[3] занимаются М.В. Фролова [11; 12] и А.И. Лунёва [6]. В 2023 г. выходит второй роман Интан Парамадиты **«Ночь тысячи адов»** (*Malam Seribu Jahanam*)[4], «мрачная сказка о сожалении, стыде и призраках — размышления на тему религиозных практик, трещин в жизни среднего класса, а также хрупкости

3 У большинства индонезийцев нет фамилий; имя писательницы состоит из двух имен. В Индонезии принято обращаться по первому имени или же по «звательному» имени (*nama panggilan*).

4 На данный момент произведения Интан Парамадиты не переведены на русский язык; перевод всех цитат из романа в статье мой. — *М.Ф.*

сестринства» [24]. Роман выдержан в «фирменной» стилистике писательницы — «страшный», «готический», и идеологически феминистский, антипатриархальный. В сопоставлении с первым «постмодернистским» романом, второе крупное произведение содержит достаточное количество отличий: структурных, стилистических, идейных. Рассмотрим основные аспекты.

Структура: пост-ризома

Царство ризомы превращается в попытку воссоздать новую структуру, новую целостность и вырастить если не дерево, то хотя бы цветок на обломках постмодерна [16, с. 18]. В романе «Ночь тысячи адов» отсутствует оглавление (признак остаточного хаоса (пост)модерна), но при этом текст обладает стройной идеей, четкой структурой и «равноударным» нарративом, исходящим от четырех «действующих лиц»: это три родные сестры и четвертый персонаж-трикстер. Восемь непронумерованных глав делятся, каждая — на несколько, примерно 7–15 подглав на 2–5 страниц. Большие главы имеют «готические» названия, кодирующие мистику, тайну («Ключ», «Долг», «Шепот»), либо же содержат библейско-коранические цитации («Колодец Юсуфа», «Соляной столп»). Названия содержат двойное дно: помимо европейского романа ужасов, они отсылают к одноименным сурам Корана. Например, первая большая глава «Сгусток крови» в некоторых эпиграфах содержит аяты из одноименной 96 суры аль-Аляк («Читай во имя твоего Господа, Который сотворил все», «сотворил тебя из сгустка крови» [23, с. 2, 26].

По сюжету, в 1991 г. Хаджжа Виктория Бинти Хаджи Чек Сун предсказала судьбу своим трем внучкам: одна отправится в странствия, другая будет хранить дом, а третья станет невестой. Финальная глава «Бабушка и три девы»[5] подводит итоги мрачной семейной саги.

Нарратив переключается между четырьмя «каналами» рассказчиц, обозначенными уникальным словом-темой. **«Сказка»** в подзаголовках означает рассказ трикстера Рохади, сына домработницы в семье сестер, ставшего трансженщиной. Образ **Рохади/Розалинды** — дань леволиберальным взглядам (в первую очередь интерсекциональному феминизму)

5 Три девы (*Tiga Dara*) — название культовой музыкальной комедии Усмара Исмаила 1956 г. о трех сестрах, воспитанных бабушкой.

самой Интан, введение в повествование «Внутреннего Другого», внимание к его *subaltern*-персоне. Символически Розалинда заменяет младшую сестру в мире живых и помогает сестрам расследовать дело о причинах ее гибели. «Сказки» хронологически растягиваются от воспоминаний из детства героинь в 1980-е и до 2022 г. Основные события происходят в 2018 г. Роман начинается с терактов, взрывов в двух христианских церквях, а также в школе чтения Корана для трансгендеров[6]. «Мусульманская общественность пребывала в растерянности и в расколе: заблудшие нарушают *фитру*[7], идут против природы, но и убийство нельзя оправдать» [23, с. 22].

Старшая сестра **Мутьяра** (*Mutiara* — «жемчужина») весьма благочестива. Мутьяра не замужем, ей сорок лет, она живет одна в опустевшем отчем доме с кошками, которых она называет своими детьми. Несмотря на карикатурный образ (все четверо персонажей-рассказчиков обладают сильными карикатурными чертами), Мутьяра далеко не беспомощна. Она сильная и независимая женщина, делает карьеру, умело водит машину, ведет хозяйство, ухаживает за больными и умирающими родителями. Ее образ — олицетворение «**исламского феминизма**», популярного типа социальных практик современной Индонезии[8].

В 1999 г. первой женщиной в семье *джилбаб*[9] надевает мать: «*джилбаб* защищает сердце». Мутьяра — соблюдающая мусульманка: «Многие годы спустя мое сердце стало слишком диким, и я *решила закрыться* (*memutuskan berjilbab*)» [23, с. 159]. Главы о Мутьяре маркированы темой **«хранительница»** (*penjaga*). Ее задача — «ухаживай за живыми, провожай мертвых» [23, с. 6]. Мутьяра следит за больным отцом одна. В начале повествования лиминальный образ умирающего в интенсивной терапии отца семейства, Сулеймана, оживает лишь в воспоминаниях героинь.

Майя — средняя сестра, уехавшая писать диссертацию в Нью-Йорк и не думающая ни о семье, ни о своем будущем. Ее главы маркированы те-

6 В реальности с 2008 г. в Джокьякарте существует «первый и единственный в мире» *песантрен* (школа изучения Корана) для трансженщин, организованный трансгендером Синтой Ратри. В 2016 г. ученикам угрожали фундаменталисты из Фронта защитников ислама, но школу удалось отстоять. История широко освещалась в СМИ [25].

7 *Фитра* — естественное состояние человека от рождения. Противопоставляется *нафсу* — звериному началу, страстям.

8 Подробнее см.: [17].

9 Обычно индонезийские мусульманки носят *джилбаб* — головной платок, покрывающий шею и грудь. Лицо остается открытым.

мой **«бродяга»** (*pengelana*). Слово *maya* означает «иллюзорный»[10], это понятие, пришедшее из глубины веков домусульманского, индо-буддистского прошлого Индонезии. Героиня неустойчиво стоит на ногах, она ненадежная и депрессивная: «...глаза подведены черным карандашом, тени черны как сажа, платье черное, с белым воротником. Она выглядела как монашка из ордена сатанистов. <...> Что ты вообще знаешь, Майя? За что ты держишься?» [23, с. 10]. Майя возвращается в Индонезию сразу после трагедии, которая в первых главах ударяет больнее всего по Мутьяре. Образ Майи символически представляет секулярную позицию индонезийских женщин: «Я все еще не понимаю почему, но вот мамы не стало, и Мутьяра надела *джилбаб*, как и многие другие индонезийки. Сейчас женщины в *джилбабах* повсюду: в школе, в госучреждениях, учебных центрах. Некоторые закрываются из-за *таквы*[11], некоторые из-за моды, некоторые из-за общественного давления, неприятно, всем зданием ходят в платках (*satu gedung sudah berkerudung*). Но я знала, что моя сестрица не из таких. Без понятия, насколько силен ее *иман*[12], но совершенно точно, она ошибается (*tersesat*)» [23, с. 199].

Анниса — младшая сестра, ее имя звучит как название суры Корана ан-Ниса' («Женщины»). Анниса — «папина дочка», красавица и умница. В отличие от исключительно черного гардероба Майи, любимый цвет Аннисы — всегда белый (ее образ конструируется вокруг реабилитированной мифологической универсалии *свадьба-похороны,* см.: [2]). На свадьбе Анниса была в белом, за что получила выговор от бабушки: «Да где это видано, чтоб у нас в Палембанге[13] замуж в белом выходили! Только красное нарядное платье! Хочешь в белом, иди замуж за жениха из Лампунга[14], а то и вовсе за голландца!» [23, с. 106]. Белый цвет Анниса носит и при жизни, и *postmortem.* «Только белое, белое как жасмин, чистое, незапятнанное, как

10 Используется в сложных словах и устойчивых словосочетаниях, например *dunia maya* — виртуальный мир.

11 *Таква* — богобоязненность, набожность.

12 *Иман* — вера, один из столпов мусульманской религии, наряду с *исламом* (покорностью в исполнении предписаний и запретов) и понятием *ихсан* (беззаветная вера, преданность Аллаху и исполнение предписаний без доли сомнения).

13 Палембанг в древности был центром индо-буддийской империи Шривиджая, в настоящее время это столица провинции Южная Суматра. Региональный язык палембангцев — идиом *Melayu Palembang*, или палембангский малайский, близкий индонезийскому, но не взаимопонимаемый с яванским или сунданским (крупнейшими языкам соседнего острова Ява).

14 Лампунг — провинция на юге острова Суматра.

и в день ее свадьбы <...> стойкий чудесный аромат[15] сопровождал ее, будто бы она прямо из рая или из могилы. Анниса, небожительница-*бидодари* в ожерелье из цветов жасмина, ушла. Ради Рая она создала Ад[16]» [23, с. 5]. Ее главы маркирует тема **«невеста»** (*pengantin*): на индонезийском сленге это слово означает террористку-смертницу. В начале романа Мутьяра узнает из новостей, что Анниса подрывает себя вместе с мужем и детьми: двухлетней дочерью и девятилетним сыном, который выживает (его дальнейшая судьба в руках сестер). Так как Анниса мертва уже на первых страницах романа, ее голосом становятся ее же дневник и воспоминания близких.

Готический стиль: непрерывное цитирование

«Конечно, в постмодернистском искусстве встречалось цитирование стиля. Но постмодернист чаще всего соединяет это цитирование с иностилевыми фрагментами, а метамодернист непрерывно цитирует стиль, и этот стиль неизменен на протяжении всего произведения» [16, с. 72–73]. Основными референсами стилистики романа Интан Парамадиты становятся «большие жанры» классической литературы: готический роман, семейная сага и роман воспитания *(Bildungsroman)*.

При формально реалистичном повествовании трое живых рассказчиков выступают как *ненадежные нарраторы* в сценах с появлением призраков. Является ли это частью *достоверного мифологического повествования*? В романтической литературе ужаса, точнее, в его мистической модификации (о призраках и других сверхъестественных существах), мотив возвращения мертвеца может проступать как отголосок реальных верований (для создания антуража) и быть сюжетообразующим, т. е. играть важную роль в сюжете через вставной рассказ о страшном прошлом, после которого начинаются мистические события. Майя узнает о теракте в Нью-Йорке. «Я проснулась, когда поезд въезжал в Квинз. Двери открылись, зашло несколько пассажиров. Женщина в платке и в белом платье опиралась о поручни. Я отшатнулась назад, когда она улыбнулась мне. Лицо красотки, как у Аннисы в день свадьбы, только вот красное пятно вдруг капнуло на платье. Пятно расползлось, стало шире, и я увидела вспоротый живот и сгустки

15 В индонезийских поверьях явлению призраков женщин, умерших не своей смертью, предшествует стойкий цветочный аромат, который превращается в страшную трупную вонь.

16 В оригинале: *demi Jannah ia ciptakan Jahanam.*

крови» [23, с. 38]. Второе видение Майи в конце романа, спустя четыре года, тоже в поезде, но в Джакарте, композиционно и стилистически повторяет первое. «Стойкий аромат жасмина разливался по вагону. Она сидела там, но не могла спрятаться, ее длинное белое платье волочилось по полу. Я зажмурилась, когда я увидела красное пятно у нее на животе» [23, с. 341].

Правоверная мусульманка Мутьяра единственная, кто вынужден заниматься похоронами Аннисы, и она решается на кремацию. Ее мучает совесть, по исламу — это большой грех. Урна с прахом сестры стоит у нее дома и случайно разбивается. Мутьяра винит во всем свою черную кошку Лайлу. «Я назвала ее Лайлой, потому что она пришла однажды ночью в Рамадан, когда луна светит ярко, и я думала, что ночь полна благодати. “*Лайлатул Кадр*, ночь тысячи месяцев”» [23, с. 73][17]. По исламу, Ночь аль-Кадр **(Ночь Предопределения)** — особая ночь в месяц поста Рамадан, когда ангел Джибриль ниспослал Пророку Мухаммаду первые пять аятов суры аль-Аляк («Сгусток крови»). Благодать за молитвы в эту ночь больше, чем награда за 1000 месяцев молитв: «Ночь предопределения *лучше* тысячи месяцев (выделено мной. — *М.Ф.*)» (К.97:3). Появление черной кошки в доме есть предвестник несчастья: она пришла, отец слег, и Майя сказала, что, может, «твоя кошка пришла из другой ночи» — «из ночи тысячи адов» (*malam seribu jahanam*) [23, с. 73]. Так во «второй» главе вводится первый контекст названия романа. Глава ближе к концу, рассказанная от лица Мутьяры, дала название всему произведению — «Ночь тысячи адов». Умирающая мать шепотом просила Мутьяру покончить с ее страданиями, и покорная дочь начала душить ее подушкой. Несмотря на то что Мутьяра не смогла довести дело до конца, на следующий день мать умерла. «Шепот шел неизвестно откуда, это не был мамин голос. *Иблис*[18] вылез из колодца, шептал мне на ухо, вооружил меня» [23, с. 317]. В конце романа Мутьяра признается, что «свой гнилой запах я прикрываю платком» [23, с. 335]. Когда после смерти матери Мутьяра надевает *джилбаб,* Майя корит ее: «Ты заблудилась, и религия — твой побег» [23, с. 9].

В индонезийском фольклоре бытуют поверья о «ходячих» мертвецах; «это условное название для обозначения низших мифологических персонажей, которые возвращаются из своих могил для того, чтобы посе-

17 В оригинале идет как уточнение, через запятую: *Laylatul Qadr, malam seribu bulan.*

18 *Иблис* — джинн, обладающий свободой воли (в отличие от *шайтанов*).

тить живых, обычно с враждебной целью» [5, с. 84]. После эпизода с разбитой урной призрак Аннисы неприкаянно поселяется в доме Мутьяры, начинает являться сестре и медленно сводить ее с ума. Одинокий дом «старой девы с кошками» изображается как лиминальное пространство: «…еще не настало время *иша*[19], а *магриб*[20] уже прошел, страшное время принадлежало живым и мертвым. Не играй на улице, там бродят духи. А как насчет тех, кто дома?» [23, с. 194]. В образе призрака *кунтиланак* [14] является не только умершая не своей смертью Анниса, но и мать трех сестер. Разбитая урна с прахом вызвала нечистую силу в доме, так как генетически демоны восходят к душам умерших. Как обозначила этот мотив Л.Н. Виноградова, это «хождение к своим». «Умерших заставляет ходить не только особый характер смерти («до срока», от греха и т. д. — *М.Ф.*), но и оставшиеся неразорванными окончательно связи с живыми: не исполненное близкими людьми желание умирающего, неулаженная ссора, невозвращенный долг, сильная эмоциональная привязанность к членам семьи (детям, оставшемуся в живых супругу), чувство мести и обделенности» [4, с. 29]. Анниса «ходит» к Мутьяре не только из-за своей нечистой смерти, но и потому, что не смогла разорвать связь с домом и живыми родственниками. Появляется ли Анниса из-за обиды на Мутьяру или из-за любви? Является ли Мутьяра объектом ее вредоносных намерений и действий или патроната? Периодическое «хождение мертвых» в дом к своим живым узаконено ритуальной доисламской практикой, которая также рудиментарно представлена в мусульманских погребальных и поминальных обрядах народов Нусантары. Мутьяра рассыпает лепестки цветов на могиле матери и разговаривает с ней, хотя строгий ислам осуждает обычай ходить на могилы предков и ставить им подношения.

Однако присутствие в доме призрака нечистой покойницы — явление опасное, это пересечение между мирами живых и мертвых, который не сулит Мутьяре ничего хорошего. Явления Аннисы-призрака — готический контрапункт, но не кульминация самого хоррора, который с фольклорно-манистического[21] аспекта смещается на психологический.

19 *Иша* — пятая из пяти ежедневных молитв, которую следует совершить от заката до восхода солнца.

20 *Ма́гриб* — четвертая из пяти ежедневных молитв, совершаемая на закате (т. е. на западе; страны Северной Африки к западу от Египта также называются Магриб).

21 от лат. *manes*, «души умерших», термин Л.Н. Виноградовой.

В сюжетной линии о призраке Аннисы реализуется готическая сторона романа — проклятый захудалый род, неблагополучные сестры без мужей и детей, старый разваливающийся дом. Интан Парамадита, выпускница кафедры английской литературы Университета Индонезии, продолжает цитировать большой готический стиль предромантизма, романтизма, массовой литературы, готики английской и американской, в котором одновременно звучат и саспенс Анны Радклиф, и страшные сказки Анжелы Картер, и психологизм Стивена Кинга. Серьезности ужаса вторит гротеск: ужас становится метакомичным — одновременно искренним, как и положено в готическом романе («Замок Отранто» Горация Уолпола), и ироничным, как в пародии на готический роман («Аббатство кошмаров» Томаса Лав Пикока). В романе могут быть легко обнаружены колебания между серьезностью тона в сторону «бесконечной шутки».

Истории Интан Парамадиты обретают сугубо индонезийские черты за счет «постдеконструкции», или реконструкции национальной культуры, которая одновременно присутствует в реалистических бытовых деталях романа и в его религиозно-мифологической символике.

Постколониальный дискурс: призраки прошлого

Вторым большим стилем, в котором выдержан роман, становится **семейная сага**. «Ночь тысячи адов» посвящен маме и бабушкам. В индонезийском литературоведении нет сложившегося термина для романа с художественно «переиначенным» ярко выраженным автобиографизмом[22]. Как отмечает исследовательница арабской литературы К.Т. Осипова, «Отдельного внимания была удостоена женская автобиографическая проза из-за очень личных рассуждений на стигматизированные темы» [8, с. 44]. «Автофикшн недвусмысленно представляет собой форму жизнеописания, объединяющую в себе как факты биографии, так и вымысел»; сам автор термина автофикшн Серж Дубровский[23] утверждал, что «все это [автофикшн] представляет собой постмодернистскую форму автобиографии» [7, с. 260]. Феномен, исследованный на арабском материале, вполне пра-

22 Серия романов индонезийской писательницы Айю Утами 2012–2013 гг. («Одинокий паразит», «Исповедь одинокого паразита», «История любви Энрико») соответствуют критериям *автофикшн* в его феминистской, откровенной тональности. Подробнее см.: [13].

23 Термин автофикшн появляется в 1977 г. на обложке романа Сержа Дубровского «Сын».

вомерно применим и к индонезийской литературе на примере «Ночи тысячи адов».

Экскурсы в прошлое, реальное и воображаемое, помогают реализовать постколониальный дискурс текста. Майя, устав от того, что у нее не пишется диссертация о женских школах Ост-Индии, находит отдушину в сочинении романа о дикой туземной девушке Динар и ее молодости в колониальные времена. Прием *роман в романе* создает дополнительную сюжетную линию, в которой современная индонезийская женщина с западным образованием строит свою идентичность на преодолении гнета прошлого. Не случайно встроенные эпизоды *романа* написаны Майей, любимицей бабушки. Фраза «я брожу по миру в обуви женщины Третьего Мира» звучит как реминисценция из предыдущего романа «Скитания» о молодой индонезийке, заключившей договор с *иблисом* [23, с. 111]. Майя — это своеобразное возвращение главной героини предыдущего романа, а ее/их прототипом представляется сама писательница.

Персонажами, постоянно присутствующими в тексте, но в виде воспоминаний, являются отец, мать и бабушка сестер. Отец символизирует патриархат, мать — «восточную» покорность, а бабушка — колониальное прошлое страны и экзотизацию туземцев просвещенными европейцами. Образ бабушки Виктории[24] строится на мифологеме тигра-оборотня (*Manusia Harimau*), что перекликается с заново сконструированным национальным мифологическим кодом Нусантары. «Легенду, что бабуля-то — тигрица, я слышала потом еще долгие годы от отца, от дядьев, ну, для них это была, конечно, просто сплетня. У бабушки был обостренный *инстинкт*, как они выражались, она знала всегда, когда ей врут. Моя двоюродная сестра Эрика так вообще как-то сказала, что тигриный *инстинкт* — это все черная наука, колдовство, и обеспокоилась будущей бабушкиной смертью. Колдуны же так тяжело умирают, они ж нарушили все заповеди ислама, надо бы все очистить, вернуться к Корану и хадисам о Пророке, да благословит его Аллах и приветствует. Семейство обсуждало тигриную науку как нечто абстрактное, невидимое, но Рохади мне предъявлял реальные доказательства» [23, с. 132]. Рохади верит в сверхъестественное, что подчеркивает его принадлежность к низшему классу — он лишь сын простой домработницы. Вместе с Рохади Майя разыгрывает сценки «из жизни призраков»: он наряжается в красное

24 Образ вдохновлен бабушкой писательницы, Викторией Ситти Динар [23, с. 355].

платье и красит губы, хихикает, как *кунтиланак*, а потом прыгает по дому, как *почонг* [15]. Дом бабушки Виктории населен призраками, призраками прошлого Индонезии. «Темная кухня с черным цементным полом, огромные сковородки-вок на стене, колодец-подстрекатель, запретная комната, и она (*кунтиланак — М.Ф.*), напевает, не живая и не мертвая» [23, с. 4]. Дети верят, что в колодце дома бабушки (глава «Колодец Юсуфа») обитает шайтан, что она сама жарит человеческое мясо на сковородках в своей мрачной кухне. «Бабушка зналась с колдунами, как оно и было тогда везде. К ней ходил колдун-*дукун*, “хозяин джиннов”, которого люди называли Знающим (*si Orang Pintar*). Он и определил, что в колодце сидит *кунтиланак* — женщина, погибшая не своей смертью» [23, с. 83].

В современной жизни предметы старины, традиционная одежда, обряды, еда, привычки одновременно и существуют, и не существуют, как и народные верования, вытесняемые просвещением, глобализацией, исламом.

Реабилитация метанарративов: ислам в романе

Мифологической линии вторит религиозная, мусульманская. Майя вспоминает, что на момент рождения Аннисы в 1984 г. родители уже превратились из хиппи в мусульман [23, с. 128]. Это весьма правдоподобное отражение социополитической ситуации в Индонезии времен Сухарто: из-за притеснения религиозных групп возникали оппозиционные, противоположные государственному курсу течения, общественные взгляды обращаются к религии и скромности в противовес насаждаемому прозападному (т. е. в глазах многих безбожному и развратному) образу жизни. В начале 2000-х гг. Анниса уже носила *джилбаб* в средней школе с поощрения отца. Ислам в романе органичен, оправдан, легитимен. Он умерен, «традиционен», сосуществует с домусульманскими верованиями, не мешает сестрам жить своей одинокой современной жизнью. Завязка всей интриги строится на последствиях фундаментализма: авторская идея — сохраните ислам как культуру, осудите ислам как религиозный фанатизм. В отличие от романа Интан Парамадиты «Скитания», ислам не выступает главным объектом постмодернистской иронии. Авторская идея оправдывает умеренный, культурный, суфийский ислам и осуждает радикализм. Текст насыщен эпиграфами, цитатами, отсылками на Коран и хадисы. Многочисленные от-

сылки призваны убедить читателя, что одно и то же учение содержит в себе не только деструктивные идеи по уничтожению неверных, но и способно быть утешителем мятежных душ, опорой, прозрением для заблудших и страждущих.

Эпиграфом к роману становится мединская сура аль-Маида («Трапеза»), 31 аят: «Аллах послал ворона, который стал разгребать землю, чтобы показать ему, как спрятать труп его брата. Он сказал: “Горе мне! Неужели я не могу поступить, как этот ворон, и спрятать труп моего брата?” Так он оказался одним из сожалеющих»[25]. Эпиграф имеет прямую референтность, свойственную литературе реализма, — он связан с основной линией романа и мучениями Мутьяры по поводу кремации останков Аннисы. Когда Майя наконец приезжает из Нью-Йорка в Джакарту, Мутьяра напоминает ей историю Кабиля и Хабиля и снова возвращается к суре аль-Маида («Кабиль не знал, как хоронить брата, и Аллах послал ему ворона рыть землю») [23, с. 193].

Обыкновения индонезийских семей, в которых нередко есть совершившие хадж (гоноратив имени бабушки Виктории — *хаджжа*), подробно описаны и погружают читателя в достоверную картину быта. «Той ночью все обитатели дома Виктории совершали *салат*[26] *иша*, собравшись в гостиной. Предстоя на молитве на красном бархатном молельном коврике с вышитой на нем Каабой, бабушка несла *иман* своим *макмум*[27]*:* трем внучкам в белых *мукенах*[28], вышитых розочками, Рохади в его выцветшем некогда зеленом клетчатом саронге, и Мамак (домработнице. — *М.Ф.*) в ее пожелтевшей *мукене*. После намаза и чтения ряда молитв Виктория и Мамак вытащили из шкафа несколько экземпляров Корана и раздали его детям. В ту ночь они по очереди читали суру Юсуфа. Анниса только что выучила, как читать и писать *алиф ба та*, а вот Мутьяра и Майя уже прочитали до конца Коран еще в прошлом году, но еще, конечно, не изучали смыслы каждой суры. И тогда бабушка начала рассказывать сказки» [23, с. 54].

В главе «Шепот» эпиграфом служат 4–5 аяты из суры ан-Нас («Люди»): «От зла *шайтана*, спрятавшегося искусителя, который нашепты-

25 Аяты «Трапезы», помимо прочего, говорят об обязанности выполнения договоров, обетов и обещаний, а также об истории двух сыновей Пророка Адама — Кабиля и Хабиля.

26 *Салат* — в русский язык вместо арабизма *салат* вошел тюркизм *намаз*.

27 *Макмум* — те, кто молятся вместе.

28 *Мукена* — белый сшитый кусок ткани (*каин*), специально надеваемый женщинами во время молитв.

вает в сердце людей». Мутьяра, Майя и Розалинда хоронят отца семейства. Прощальное предсмертное письмо Аннисы выпадает из Корана отца: «Есть только два варианта, как письмо попадет к вам: либо случилось чудо, и отец выздоровел, либо это *тахлиль*[29] после его смерти» [23, с. 310]. Из письма становится ясно, что Анниса не желала покорно следовать за мужем, который желал *джихада* для арабов, а хотела «бороться здесь». После этого, ночью, которую Розалинда называет *Laylatul Qadr*, Ночь-аль-Кадр, Мутьяра пропала из дома, и под утро ее привел могильщик. «Только время спустя я поняла, что моя сестра была без *джилбаба* и совсем босая, ноги в грязи, и долго не могла осознать, что только тогда я и увидела ее непокрытые волосы. Черные, с серебряной проседью, густые и длинные, всклоченные, они завивались змеями» [23, с. 317]. Нервный срыв Мутьяры показан как потеря Бога и утрата опоры, смысла всего ее существования.

Возвращение к фундаментальным повествованиям, таким как мифология, «приводит к появлению поиска национального кода: постмодернизм как эпоха глобализации его либо стирал, либо уравнивал в правах с другими национальными кодами; метамодернизм ищет в национальном ту самую сверхидею, сверхэнергию… это проявляется в воспроизведении мифологической решетки — не просто обращение к мифологическим сюжетам (актуализировавшимся еще в модернизме), которое сопровождает всю историю искусств, но воспроизведению самой логики мифа» [16, с. 71].

Выводы: постмодернистский реализм

Литературовед Ли Константину в своем эссе «четыре лица постиронии» (2017) говорит о «мотивированном постмодернизме», когда использование формальных приемов постмодернизма служит утверждению каких-то новых идей, например искренности [7, с. 200]. По таким критериям роман «Ночь тысячи адов» можно отнести к культурному феномену *новой искренности*, уходу от тотальной власти иронии и цинизма постмодерна.

Роман Интан Парамадиты весьма правдоподобен. Художественные образы референтны, соотнесены с объектами внетекстовой действительности (референтами), т. е. вполне соответствуют типажам современных

29 В Индонезии и Малайзии, особенно среди яванцев, *тахлиль* — форма *зикра*, речитатив прославления Аллаха, *Lā ilāha illa Allāh*, элемент обряда *kenduri* (поминания покойных) в 1, 7, 40, 100 и 1000-й день после смерти.

индонезийских женщин. Проблемы радикального ислама, патриархата, наследия колониализма, гендерных вопросов — это реальные проблемы современного индонезийского общества. Одновременно с этим роман абсолютно неправдоподобен в силу отмены тотальной власти *смерти автора* и сильного авторского и автобиографического начала.

Модернизация культуры по западному типу шла в индонезийской литературе через реализм, от «архаического» реализма («Повесть об Абдуллахе» Абдуллаха Мунши, «Путешествие Пурволелоно» Р.М. Чондронегоро), далее «наивного» (*адатные романы* колониального издательства «Балэй Пустака»), до «критического» (проза Прамудьи Ананты Тура). Следы индонезийского реализма XX в., во многом верного *остаточной традиционности*, наблюдаемы и в «Ночи тысячи адов». Интан Парамадита, одновременно пользуясь постмодернистскими приемами («ремесленная» часть творчества), ре-деконструирует первозданный реализм молодой индонезийской литературы. Например, в классике начала XX в. герои видят вещие сны с дурными предзнаменованиями; из дневников Аннисы становится известно, что вещий сон о разбитой урне с прахом сама героиня видит во сне еще в 2005 г. Как и в традиции, символика имен романа очевидна и имеет четкую референтность: «Жемчужина» Мутьяра — «сокровище глубин», «Иллюзия» Майя — образ современного кочевника, идущего сквозь мир *транзитом* («Надир не пункт прибытия, а остановка в пути», «я тут только постоялец в этом дворце кошек», говорит Майя о любовнике и о доме сестры). «Женщина» Анниса всю жизнь мечтала о прекрасном принце и идеальной свадьбе. В юности у нее был неудачный роман и побег из дома с неким Линггой (мужчиной с «фаллическим», «фрейдистским» именем[30]), но затем она выходит замуж за благочестивого Фахри. Его имя — отсылка к главному герою самой популярной книги в стиле *састра исламú* — Фахри из «Аятов любви» Хабибуррахмана Эль Ширази (2004). Как и знаменитый герой поп-культуры, Фахри в романе Интан тоже мечтает уехать в Египет, чтобы изучать ислам.

Интан Парамадита маскируется под постмодерниста, прячется за художественными приемами, но при этом создает произведения, которые

30 *Lingga* — шиваиты древних государств Нусантары почитали Шиву как Гиринату — властителя гор. *Лингга-йони* — тип ритуальных памятников в архитектуре Индонезии, от храмовых святилищ до Монумента независимости (*Monas*), установленного при Сукарно.

идейно посчитали бы старомодными[31]. Так возникает явление, обозначаемое термином «**постмодернистский реализм**», для произведений, написанных в настоящее (т. е. постмодернистское) время, но которые «согласуются с условностями и этикой реализма» [18, с. 230].

Несмотря на *кажущийся реализм романа* (правдоподобные современные события, теракты, «вырезки из газет», «дневники»), на протяжении всего повествования идет метамодернистское колебание от достоверности к ироничной выдумке. «Метамодернизм — это всегда **колебания (осцилляция) между иронией постмодерна и искренностью модерна**» [7, с. 14]. Текст находится в естественной метасреде между искренностью и иронией.

Призрак Аннисы и присутствие духов в доме бабушки естественны для традиционной индонезийской культуры. Коннотацией образа можно считать и метафоры: «призрак исламского терроризма», «призрак жертв патриархата». Также и с оборотничеством: помимо мифологического, прямого значения, персонажи романа оборачиваются, становятся не теми, кем являлись изначально, — из мужчины в женщину, из благочестивой в убийцу, из бродяги — в хранительницу и наоборот (в финале роли двух сестер меняются местами).

Постирония как фундаментальное свойство метамодерна дважды переворачивает смысл высказываемого. Шутка скрыта от посторонних глаз либо же прочитывается двояко, как шутка и как не-шутка, а поведение всех персонажей романа трагично и комично одновременно.

«Несмотря на то что постмодернизм заявляет о своем слиянии с массовой культурой, он все-таки по своей природе элитарен», а «метамодерн отменяет игру в бисер» [16, с. 45, 19]. Усталость от переусложненности текстов, снобизма, элитарности реабилитирует массовые жанры без обязательной игры в стилевое цитирование или/и постмодернистской иронии.

Предполагаемую интеллектуальную искушенность потенциальных читателей романа Интан Парамадиты, его «аудиторный регистр», невозможно причислить ни к *highbrow,* ни к *lowbrow* литературе — это золотая середина (*midllebrow / nobrow*). В романе полностью размывается игра с категориями массового и элитарного. Метамодерн выводит на новый уро-

31 В пример часто приводят прозу Дэвида Фостера Уоллеса (*David Foster Wallace*, 1962–2008), американского писателя, автора романа «Бесконечная шутка» (*Infinite Jest*, 1996), представителя «Новой искренности».

вень взаимную эксплуатацию массового (так называемые низкие жанры) в элитарном (модернизм и постмодернизм) и обратное извлечение «ремесленных техник» (пастиш, черный юмор, игра с интертекстом и др.) из элитарного для применения в массовом искусстве. Легитимизация такого усреднения — знаковая черта метамодерна.

Вопрос о реальном существовании постмодернизма в литературе Индонезии до недавних пор неоднократно подвергался сомнению. Более того, французские философы, определяемые как постмодернисты, сами отказывались от этой концепции. **Тезис**, что он был, и есть (и будет), и выражается в конкретных произведениях литературы (произведения Айю Утами, Джэнар Маэса Айю, Эки Курниавана), как правило, принадлежит индонезийским же читателям, критикам и литературоведам. Ситуация, сложившаяся вокруг постмодернизма в индонезийской литературе, во многом напоминает мнение о российском постмодерне. **Антитезис**, что постмодернизма в Индонезии не было, созвучен мнению многих философов, критиков, литературоведов и самих писателей, что в России термин «постмодернизм» — это лишь экзоним, который обозначает стереотипные представления о постмодернизме, и не имеет референта, термин отсылает лишь к сложившемуся в обществе конвенциональному представлению об означаемом [1, с. 256]. **Синтезом** же представляется возможность описания новейших произведений литературы как проявление метамодерна.

Возникновение термина ‘метамодерн’ и применение его к описанию современного состояния культуры, новейших и самых актуальных социальных теорий и состояния общества за последнее десятилетие (и ранее), говорит о том, что теория постмодерна не справляется с объяснением новых задач и неприменима для концептуализации современного состояния многих культур и литератур, в том числе Индонезии. Таким образом, метамодернистские *disjecta membra* могут быть обнаружены практически в любом современном литературном произведении, изначально описываемом как постмодернистский текст.

Список литературы

Исследования

1 *Афанасов Н.Б.* В поисках утраченной современности // Социологическое обозрение. 2019. Т. 18, №1. С. 256–265.

2 *Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 64–99.

3 *Брагинский В.И.* История Малайской литературы VII–XIX веков. М.: Наука, 1983. 498 с.

4 *Виноградова Л.Н.* Народные представления о происхождении нечистой силы // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 25–51.

5 *Долгих Ю.А.* «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810–1840-х гг. // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 84–99.

6 *Лунева А.И.* Образ яванской богини Южного моря в рассказе Интан Парамадиты «Королева» (2005) // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2021. № 3. С. 62–70.

7 Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / ред. Р. ван ден Аккер; пер. с англ. В.М. Липки; вступ. ст. А.В. Павлова. М.: РИПОЛ классик, 2024. 444 с.

8 *Осипова К.Т.* Вымысел достоверных событий: современный арабский автофикшн // Ломоносовские чтения. Востоковедение и африканистика. М.: ИСАА МГУ, 2023. С. 33–35.

9 *Павлов А.В.* Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издат. дом «Дело» РАНХиГС, 2021. 560 с.

10 *Пригарина Н.И.* Мир поэта — мир поэзии (статьи и эссе), М.: ИВ РАН, 2011. 352 с.

11 *Фролова М.В.* Индонезийские Йусуф и Зулейха в яванской традиции и рассказе Интан Парамадиты «Яблоко и нож» (2008) // Ориенталистика, 2020. Т. 3, № 1. С. 247–262. https://doi.org/10.31696/2618-7043-2020-3-1-247-262

12 *Фролова М.В.* Индонезийские рассказы ужасов Интан Парамадиты // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2020. Т. 12, № 3. С. 368–379. https://doi.org/10.21638/spbu13.2020.304

13 *Фролова М.В.* Критический спиритуализм в творчестве Айю Утами // Встреча Востока и Запада. Взаимодействие литератур и традиций. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 103–124.

14 *Фролова М.В., Лунева А.И.* Месть Кунтиланак: индонезийский призрак в современной культуре // ЭТНОГРАФИЯ / ETNOGRAFIA. 2019. № 1 (3). С. 173–192. DOI: 10.31250/2618-8600-2019-1(3)-173-192

15 *Фролова М.В.* Почонг: современные фабулаты о зомби в Индонезии // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 354–369. DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-354-369
16 *Хрущева Н.С.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2022. 304 с.
17 *Daud Fathonah K.* Feminisme Islam di Indonesia: Antara Gerakan Modernisme Pemikiran Islam dan Gerakan Perjuangan Isu Gender // Jurnal Harkat: Media Komunikasi Gender. 2020. № 16 (2). Hlm. 102–116.
18 *Holland M.* "A Lamb in Wolf's Clothing: Postmodern Realism in A.M. Homes's *Music for Torching* and *This Book Will Save Your Life*" // Critique. 2012. № 53 (3). P. 214–237.
19 *Meli A., Zuriyati Z., Nuruddin N.* Aesthetic Postmodernism in the Novel of Gentayangan Pilih Sendiri Petualangan Sepatu Merahmu by Intan Paramaditha // Gramatika STKIP PGRI Sumatera Barat. 2018. № 4 (2). С. 227–240. DOI: 10.22202/jg.2018.v4i2.2634
20 *Vermeulen T., van den Akker R.* Notes on Metamodernism // Journal of Aestetics & Culture. 2010. Vol. 2. P. 1–14.

Источники

21 Большой Индонезийско-русский словарь: в 2 т. / под ред. Р.Н. Коригодского. М.: Русский язык, 1990. 560 с. + 496 с.
22 *Заньковский А.В.* Время твердых медуз: метамодерн, который мы заслужили // METAMODERN. Журнал о метамодернизме. URL: https://metamodernizm.ru/metamodern-which-we-deserve/ (дата обращения: 16.04.2024).
23 *Paramaditha I.* Malam Seribu Jahanam. Jakarta: Penerbit Gramedia Pustaka Utama, 2023. 360 hlm.
24 *Paramaditha I.* Personal Web-Site. URL: https://intanparamaditha.com/malam-seribu-jahanam (дата обращения: 16.04.2024).
25 *Rayman N.* Inside Indonesia's Islamic Boarding School for Transgender People // Time. 20/04/2015. URL: https://time.com/3753080/indonesia-transgender-muslim-islam/ (дата обращения: 16.04.2024).

References

1 Afanasov, N.B. "V poiskakh utrachennoi sovremennosti" ["In Search of Lost Modernity"]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, vol. 18, no. 1, 2019, pp. 256–265. (In Russ.)
2 Baiburin, A.K., and G.A. Levinton. "Pokhorony i svad'ba" ["The Funeral and the Wedding"]. *Issledovaniia v oblasti balto-slavianskoi dukhovnoi kul'tury. Pogrebal'nyi obriad* [*Balto-Slavic Spiritual Culture Studies. The Funeral Ritual*]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 64–99. (In Russ.)
3 Braginskii, V.I. *Istoriia Malaiskoi literatury VII–XIX vekov* [*The History of Malay Literature of 7th–19th Centuries*]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 498 p. (In Russ.)
4 Vinogradova, L.N. "Narodnye predstavleniia o proiskhozhdenii nechistoi sily" ["The

Origin of the Evil Spirits in Folk Culture”]. *Slavianskii i balkanskii fol'klor. Narodnaia demonologiia* [*Slavic and Baltic Folklore. Folk Demonology*]. Moscow, Indrik Publ., 2000, pp. 25–51. (In Russ.)

5 Dolgikh, Iu.A. “‘Khodiachie’ mertvetsy v russkom strashnom povestvovanii 1810–1840-kh gg.” [“The Walking Dead in Russian Horror Stories in 1810–1840s”]. *Vse strakhi mira: Horror v literature i iskusstve* [*All the Fears in the World: Horror in Literature and in Arts*]. St. Petersburg, Tver, Marina Batasova Publ., 2015, pp. 84–99. (In Russ.)

6 Luneva, A. “Obraz iavanskoi bogini Iuzhnogo moria v rasskaze Intan Paramadity ‘Koroleva’ (2005)” [“The Image of the Javanese Goddess of the Southern Sea in Intan Paramaditha's Short Story ‘The Queen’ (2005)”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 13. Vostokovedenie*, no. 3, 2021, pp. 62–70. (In Russ.)

7 van den Akker, R., editor. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [*Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*], trans. from English by V.M. Lipka, introd. article by A.V. Pavlov. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2024. 444 p. (In Russ.)

8 Osipova, K.T. “Vymysel dostovernykh sobytii: sovremennyi arabskii avtofikshn” [“Fiction of Truth-like Events: Contemporary Arabic Autofiction”]. *Lomonosovskie chteniia. Vostokovedenie i afrikanistika* [*Lomonosov Readings. Oriental Studies and African Studies*]. Moscow, Institute of Asian and African Countries of Moscow State University Publ., 2023, pp. 33–35. (In Russ.)

9 Pavlov, A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naia i kul'turnaia teorii ob"iasniaiut nashe vremia* [*Postpostmodernism: How Social and Cultural Theories Explain Our Time*]. Moscow, Delo Publ., 2021. 560 p. (In Russ.)

10 Prigarina, N.I. *Mir Poeta — Mir Poezii (stat'i i esse)* [*The World of the Poet — the World of Poetry (Articles and Essays)*]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2012. 352 p. (In Russ.)

11 Frolova, M.V. “Indoneziiskie Iusuf i Zuleikha v iavanskoi traditsii i rasskaze Intan Paramadity ‘Iabloko i nozh’ (2008)” [“Indonesian Yusuf and Zulaikha: Short Story ‘The Apple and the Knife’ by Intan Paramatitha (2008)”]. *Orientalistika*, vol. 3, no. 1, 2020, pp. 247–262. https://doi.org/10.31696/2618-7043-2020-3-1-247-262 (In Russ.)

12 Frolova, M.V. “Indoneziiskie rasskazy uzhasov Intan Paramadity” [“Indonesian Horror Stories by Intan Paramaditha”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika*, vol. 12, no. 3, 2020, pp. 368–379. https://doi.org/10.21638/spbu13.2020.304 (In Russ.)

13 Frolova, M.V. “Kriticheskii spiritualizm v tvorchestve Aiiu Utami” [“Critical Spiritualism in Ayu Utami's Works”]. *Vstrecha Vostoka i Zapada. Vzaimodeistvie literatur i traditsii* [*East Meets West. Interaction of Literatures and Cultures*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020, pp. 103–124. (In Russ.)

14 Frolova, M.V., and A.I. Luneva. "Mest' Kuntilanak: indoneziiskii prizrak v sovremennoi kul'ture" ["The Vengeance of Kuntilanak: Indonesian Ghost in Modern Culture"]. *ETNOGRAFIA*, no. 1 (3), 2019, pp. 173–192. DOI: 10.31250/2618-8600-2019-1(3)-173-192 (In Russ.)

15 Frolova, M.V. "Pochong: sovremennye fabulaty o zombi v Indonezii" ["Pocong: Contemporary Zombie Stories in Indonesia"]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 354–369. DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-354-369 (In Russ.)

16 Khrushcheva, N.S. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [*Metamodernism Inside and Around Music*]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2022. 304 p. (In Russ.)

17 Daud, Fathonah K. "Feminisme Islam di Indonesia: Antara Gerakan Modernisme Pemikiran Islam dan Gerakan Perjuangan Isu Gender" ["Islamic Feminism in Indonesia: Between the Modernism Movement of Islamic Thought and the Struggle Movement for Gender Issues"]. *Jurnal Harkat: Media Komunikasi Gender*, no. 16 (2), 2020, hlm. 102–116. (In Indonesian)

18 Holland, Mary. "A Lamb in Wolf's Clothing: Postmodern Realism in A.M. Homes's 'Music for Torching' and 'This Book Will Save Your Life'." *Critique*, no. 53 (3), 2012, pp. 214–237. (In English)

19 Meli, Afrodita, Zuriyati Zuriyati, and Nuruddin Nuruddin. "Aesthetic Postmodernism in the Novel of 'Gentayangan Pilih Sendiri Petualangan Sepatu Merahmu' by Intan Paramaditha." *Gramatika STKIP PGRI Sumatera Barat*, no. 4 (2), 2018, pp. 227–240. DOI: 10.22202/jg.2018.v4i2.2634 (In Indonesian)

20 Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aestetics & Culture*, vol. 2, 2010, pp. 1–14. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PNGIFB
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СПЕЦИФИКЕ БЕССЮЖЕТНЫХ «ДЕВИАНТНЫХ» ТЕКСТОВ В ЛЕТОПИСЯХ

© 2024 г. О.А. Туфанова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 августа 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-9-4-160-181

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-28-00091, https://rscf.ru/project/24-28-00091/) в ИМЛИ РАН

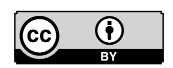
Аннотация: Специфика бессюжетных «девиантных» текстов в летописях заключается в том, что подробный или краткий рассказ о ненормальных и/или неординарных поступках героев приобретает в них форму перечней странных деяний, в большинстве случаев не связанных причинно-следственной связью между собой, однако находящихся в непосредственной зависимости от исходной событийной ситуации, спровоцировавшей проявление девиантности. Как правило, такие отклоняющиеся от нормы деяния совершаются в связи с каким-либо определенным обстоятельством, например приходом какого-то праздника, или необычным событием, или загадочным природным явлением, или стихийным бедствием. Анализ бессюжетного повествования о горестных событиях 1230–1231 гг. в Новгороде (Новгородская IV летопись, под 6738 г.), рассказа о небесном явлении в Киеве (Патриаршая или Никоновская летопись, под 6738 г.), Послания игумена Памфила (Псковская 1-я летопись, под 7013 г.) показал, что бессюжетные «девиантные» тексты запечатлели как отрицательное, так и положительное отклонение в поведении людей от нормы, в том числе и от традиции рассказывания о тех или иных событиях, и имеют схожую с сюжетным повествованием трехкомпонентную структуру. Особо стоит заметить, что девиантное поведение не является свойством человеческого характера и образа мыслей в бессюжетных «девиантных» текстах, его всегда вызывает конкретное обстоятельство или событие и оно носит временный характер, хотя и может повторяться, если связано с обрядовой стороной жизни. Наконец, в силу повествовательной специфики, перечни большей частью свидетельствуют о случаях массового проявления отклоняющегося поведения, в отличие от сюжетных «девиантных» текстов, которые могут быть посвящены одному герою.

Ключевые слова: девиантность, девиантное поведение, «девиантный» текст, летопись, сюжетное и бессюжетное повествование, художественная специфика.

Информация об авторе: Ольга Александровна Туфанова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2254-7969

E-mail: tufoa@mail.ru

Для цитирования: *Туфанова О.А.* О художественной специфике бессюжетных «девиантных» текстов в летописях // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 160–181. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-160-181



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

ON SPECIFIC AESTHETIC FEATURES OF THE PLOTLESS “DEVIANT” TEXTS IN CHRONICLES

© 2024. Olga A. Tufanova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 19, 2024
Approved after reviewing: September 27, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS and supported by the Russian Science Foundation, project no. 24-28-00091 (https://rscf.ru/en/project/24-28-00091/).

Abstract: The aesthetic specific of the plotless “deviant” texts in chronicles is rooted in the fact that a detailed or brief account of abnormal and/or extraordinary behaviour of their characters appears in the form of enumerating odd actions, in most cases not connected by cause-and-effect relationship, but directly dependent on the initial event which provoked the manifestation of deviancy. As a rule, such deviant acts are committed in connection with a particular circumstance, such as a fest, an unusual event, a mysterious natural phenomenon, or a natural disaster. The analysis of the plotless narrative about the sorrowful events of 1230–1231 in Novgorod (Novgorod Fourth Chronicle, under 6738), the story about the celestial apparition in Kyiv (Patriarchal or Nikon Chronicle, under 6738), and the Epistle of Hegumen Pamphil (Pskov First Chronicle, under 7013) demonstrates that such plotless “deviant” texts capture both negative and positive deviation in people’s behaviour, as well as in the tradition of narrating various events. Such texts also feature a three-component structure, similar to the plot-driven narrative. However, deviant behaviour is not a trait of human character and way of thinking in the plotless “deviant” texts — it is always caused by a specific circumstance or event and is temporary, although it can be repeated if connected with the ritual aspect of life. Finally, due to their narrative specific, lists of deviant acts primarily refer to mass manifestations of deviant behaviour, as opposed to the plot-driven “deviant” texts, which may focus on a single protagonist.

Keywords: deviance, deviant behavior, “deviant” text, chronicle, plot and plotless narration, artistic specificity.

Information about the author: Olga A. Tufanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2254-7969

E-mail: tufoa@mail.ru

For citation: Tufanova, O.A. “On Specific Aesthetic Features of the Plotless ‘Deviant’ Texts in Chronicles.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 160–181. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-160-181

«Девиантный» текст в историческом повествовании Древней Руси — это фрагменты, которые представляют собой сюжетное или бессюжетное повествование, имеющее устойчивый набор композиционных элементов. В центре внимания таких рассказов, как правило, находится поступок (или действия) человека (группы людей), который воспринимается и оценивается книжником как противоречащий общепринятым нормам и ожиданиям общества и/или неординарный, экзотический, диковинный[1]. Сообщение о «девиантном» поведении тех или иных персонажей может иметь характер сравнительно развитого сюжета, а может быть дано через простое перечисление фактов[2].

Специфика бессюжетного «девиантного» повествования заключается в том, что оно представляет собой перечень странных, ненормальных, с точки зрения автора или редактора текста, поступков героя или героев. Как правило, такие отклоняющиеся от нормы деяния совершаются в связи с каким-либо определенным обстоятельством, например приходом какого-то праздника, или необычным событием, или загадочным природным явлением, или стихийным бедствием, и т. д. В большинстве случаев по-

1 Понятие «девиантный» текст в историческом повествовании Древней Руси было введено нами в статье, опубликованной в «Герменевтике древнерусской литературы», см.: [14].

2 В зависимости от особенностей повествовательной структуры того или иного летописного фрагмента мы выделяем, понимая всю условность подобного разграничения, сюжетное и бессюжетное повествование. Под сюжетным «девиантным» повествованием подразумевается ряд взаимосвязанных событий и/или действий персонажей, представленных в их временной последовательности, с относительно четко обозначенным конфликтом; под бессюжетным «девиантным» повествованием понимается рассказ о событиях и/или действиях персонажей, не связанных друг другом (по сути, перечень), но обусловленных какой-либо первопричиной.

ступки героев редко связаны между собой причинно-следственной связью, но имеют в представлении автора связь с вызвавшим их событием. Обычно в таких перечнях фиксируются поступки, совершаемые не одним человеком, а некой группой лиц, т. е. они имеют массовый характер.

Так, в Новгородской IV летописи под 6738 (1230) г. читается рассказ о том, что на праздник Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня ударил сильный мороз и уничтожил практически весь урожай[3]: «Изби мразъ… все обiлiе по волости нашей…» [21, с. 210]. Стихийное бедствие нарушает нормальное течение жизни и становится причиной последовавших за заморозком разрушительных социальных процессов, обусловленных сильным подорожанием: «…и почахомъ хлѣбъ коупати по 8 коунъ, а кадъ ржи по 20 грiвенъ, а во дворехъ по 30, а пшеницы по 40 гривенъ, а пшена по 50 грiвенъ, а овса по 11 гривенъ» [21, с. 210]. Высокие цены[4] на продукты первой необходимости приводят к миграции населения: «И разыдеся градъ нашъ и волость наша, и полнiи быша чюжии гради и страны и братiи нашеи и сестръ…» [21, с. 210]. Те же, кто не смог уехать, «почаша мрети» [21, с. 210]. Летописец напрямую связывает происходящие события и дает глубоко эмоциональную оценку через лексему «горе», эпитет «великое», риторический вопрос: «…и оттолѣ оуставися горѣ велико… И кто не прослезися о семъ, видяще мертвыа лежаще по оулицамъ, младенцевъ псы ѣдяхоу?» [21, с. 210].

Еще страшнее для людей оказывается весна, запечатлевшаяся как «горкая и бѣдная память». Дороговизна хлеба, продуктов первой необходимости и, как следствие, голод провоцируют массовое «девиантное» поведение у жителей:

> …инiи простая чадь рѣзаху люди живыя и ѣдяху, а друзии мертвое троупiе обрѣзывахоу и ядяхоу, а [и]нии конiноу и псиноу и кошки, а инiи осочивше тако творяще, ово ихъ огнемъ жгоша, а дроугыхъ осѣкоша, а иныхъ избиша; а инiи же мохъ ядяху соухъ, сосноу, короу липову и листъ, илемъ, кто что замышлитъ; а инiи паки злии чловѣци начаша добрыхъ людеи домы

3 Рассказ о сильном заморозке 1230 г., приведшем к страшному голоду, читается и в Новгородской I летописи старшего извода (Синодальный список) в составе статьи «В лѣто 6738…», см.: [17, с. 69–71].

4 О переводе денежных единиц XII–XV вв. в современные цифры см.: [10].

зажигати, гдѣ чающе верешь, и тако разграбливаху и имѣніе ихъ <…> и горши того быхомъ на зло <…> мертвеци по оулицамъ и по торгу и по мосту по великомоу, отъ песъ изъедаемы, и оже не можахоу погрѣбати ихъ… [21, с. 211].

Масштаб разыгравшейся трагедии подчеркивается и тем, что даже по отношению к близким люди начинают вести себя бесчеловечно. Летописец скрупулезно отмечает:

…братъ брату не сжалящетъся, ні отецъ сынови, ні мати дшерѣ, ні соуседъ соуседоу не оуломъляшетъ хлѣба; не бысть милости междю нами, но тоуга бѣаше и печаль, на оулици скорбь дроугъ съ дроугомъ, тоска, зряще дѣтеи плачюще хлѣба, а другія оумирающе [21, с. 211].

Отсутствие милосердия, каннибализм, употребление в пищу непригодных для этого животных и растений, грабежи, пожирание псами непогребенных трупов довольно часто упоминаются летописцами при описании поведения людей во время голода, вызванного либо стихийными бедствиями (см., например: [15, с. 332–341]), либо осадой городов (см. подробнее: [3]). Однако чаще всего именно голод выступает в подобных эпизодах триггер-мотивом, провоцирующим девиантное поведение. В данной же летописной статье лексема «голод» не употребляется, вместо нее автор дважды пишет о дороговизне продовольствия — в начале фрагмента и в конце («И коупяхоу по полоугривнѣ хлѣбъ, а кадъ ржі по 4-ю часть по 7 гривенъ и по болши; и даяти свои дѣти отецъ и мати одеренъ ис хлѣба гостемъ» [21, с. 211]). Ведущим триггер-мотивом в рассказе о событиях в Новгороде становится не голод, а высокие цены на продукты питания, в первую очередь на хлеб[5].

В целом, бессюжетное повествование о горестных событиях 1230–1231 гг. имеет ту же структуру, что и сюжетные «девиантные» тексты: оно содержит 1) лаконичное описание исходной ситуации, 2) рассказ в виде перечня об отклоняющихся от нормы поступках людей,

5 В рассказе о событиях 1230–1231 гг. в Новгородской I летописи старшего извода также неоднократно говорится о высоких ценах на хлеб, но смыслообразующим мотивом, в отличие от Новгородской IV летописи, во фрагменте «В лѣто 6738…» является фраза «И тако ны богъ въздa по дѣломъ нашимъ» [17, с. 71, 69], которая возвращает читателя к прозвучавшему в начале летописной статьи призыву к покаянию.

3) прямо и неоднократно выраженную разными художественными средствами авторскую оценку происходящего (см. подробнее о структуре: [14, с. 282–287]).

Вместе с тем данный рассказ, по сути, представляет собой перечисление фактов, каждый из которых свидетельствует о той или иной форме девиантного поведения людей. Почти не связанные между собой, все эти поступки людей, мучительно пытающихся выжить, обусловлены последствиями природного катаклизма, и прежде всего подорожанием самого необходимого для нормальной жизнедеятельности.

Таким образом, действия, демонстрирующие отклоняющееся от нормы поведение, не всегда напрямую обусловлены в бессюжетном «девиантном» повествовании самим событием, вызвавшим их. Аналогична рассмотренному фрагменту ситуация с выловленным уродом-детищем в «Повести временных лет», которая отнюдь не предполагала, что по рассмотрении его бросят обратно в воду; или массовый исход в леса и луга в христианский праздник — день Рождества Иоанна Предтечи; или объяснение рождения всяких уродов необычными небесными явлениями, например затмениями. Но в летописях рассказ о подобных фактах почти всегда превращается в повествование, имеющее причинно-следственные связи с первоисточником, которое должно вызывать мистический ужас перед открывающейся картиной зла.

Бессюжетные «девиантные» тексты, как и сюжетное повествование, запечатлевают через перечни не только насилующее зло, проявленное иногда в жестоких, иногда в необычных, экстраординарных поступках (как, например, в рассмотренном выше эпизоде), — отрицательное отклонение (см. подробнее: [14, с. 282–287]), но и положительное отклонение, дающее образец идеального или правильного, должного поведения в той или иной экстремальной жизненной ситуации.

Так, в Патриаршей или Никоновской летописи под 6738 (1230) г. в рассказ «О потрясеньи земля» включен небольшой фрагмент о необычном небесном явлении, вызвавшем странное поведение у людей: «Того же дне и часа (14 мая 1230 г. — *О.Т.*) бысть тако и того грознѣе въ Кыевѣ всѣмъ зрящемъ, и бысть солнце мѣсяцемъ, и явишася оба полы его столъпове черьвлены, зелени, сини, таже сниде огнь съ небеси, акы облакъ великъ надъ ручай Лыбедь…» [20, с. 100].

Непривычное природное явление (исходная ситуация) приводит людей в отчаяние: «...людемъ же всѣмъ отчаявшемся живота своего и мнѣвшемъ уже кончину сущу...» [20, с. 100]. В это описание первой реакции очевидцев встраивается и оценка происходящего, и рефлексия рассказчика (через местоимение «всем», выступающее в летописях, как правило, своеобразным маркером всеобщности, всеохватности и порой включающее книжника в сообщество тех, о ком повествуется).

Далее в эпизоде летописец пишет о необычных в ситуации наблюдения небесного явления поступках людей. Они начинают целовать друг друга, просить прощения друг у друга, «горцѣ» плакать, и, наконец, «возопиша вси къ Богу со слезами» [20, с. 100], т. е. ведут себя отчасти так, как было принято, например, в обряде крестного целования на Прощеное воскресенье (см. подробнее: [9, с. 366; 12, с. 702]). Такое необычное для ситуации, но, несомненно, образцовое, правильное, по мнению книжника, для христиан поведение приводит к счастливому разрешению ситуации: «...всемилостивый же Богъ преведе страшный той огнь чресъ весь градъ бес пакости, и впаде въ Днѣпръ рѣку, ту и погибе» [20, с. 100]. Очевидно, понимая всю необычность рассказанного, книжник завершает этот пассаж указанием на источник — на неких «самовидцев»: «Се же сказаша намъ самовидцы, въ то время бывшеи тамо» [20, с. 100], — которое дистанцирует летописца от рассказываемого, но тем не менее отражает общественную реакцию (помнится, как правило, только то, что поразило).

Любопытно, что в рукописях Акад. XIV (Императорской Академии наук, XVI в.), М.А. Оболенского (начала XVII в.), Акад. XV (Императорской Академии наук, XVII в.), Арх. II (Московского Архива Министерства Иностранных Дел, XVII в.), Публ. (Строг.) (Императорской Публичной Библиотеки, собрание книг графа А.С. Строганова, XVII в.), Троицк. III (Троице-Сергиевой лавры, XVII в.), в отличие от списка Тол. VII (Голицын.) (Императорской Публичной Библиотеки, книга князя А.Д. Голицына, XVII в.), на основе которого проводился анализ фрагмента, рассказ о поведении людей во время знамения ведется в традиционном для подобных случаев аспекте: «...и бысть на всѣх страхъ и трепетъ велій, и смутишася и ужасошася людіе, и отчаяшася живота, мняще яко скончаніе мира пріиде...» [20, с. 100]. Летописцы подчеркивают, что необычное небесное явление вызвало сильный страх и ужас у людей. Более того, в этих списках представлен масштабнее об-

раз огня, прошедшего через город, и изменена последовательность: сначала огонь «хожаше сюду и сюду съ яростію веліею въ толстотѣ велицѣ, яко облакъ велій, и преиде чрезъ градъ весь безъ пакости», и только потом люди «горко съ плачемъ и со слезами возопиша ко Господу Богу» [20, с. 100]. Отсутствует в этих рукописях и важная для рассказа из списка Тол. VII (Голицын.) ссылка на неких «самовидцев». Тот же текст, который читается в них, выполнен в традиционном для подобных историй ключе. И тем ценнее рассказ «самовидцев», записанный летописцем в Тол. VII (Голицын.), потому что он зафиксировал совершенно неожиданную реакцию и поведение людей во время необычного и пугающего небесного явления, которое может рассматриваться и оцениваться как положительное отклонение от нормы, под которой можно понимать в данном случае эмоции страха и ужаса.

Бессюжетные «девиантные» тексты не одинаковы по объему. Чем значительнее событие, спровоцировавшее девиантное поведение, тем длиннее перечень ненормальных поступков, тем большее количество людей демонстрирует в своих деяниях отклонение от нормы. Особо стоит заметить, что девиантное поведение не является свойством человеческого характера и образа мыслей в бессюжетных «девиантных» текстах, его всегда вызывает конкретное обстоятельство или событие. Как только событие становится неактуальным, люди возвращаются в нормальное состояние и ведут себя в соответствии с принятыми в обществе нормами и правилами, т. е. отклонение носит временный характер. Но девиантные действия могут повторяться, если связаны с обрядовой стороной жизни.

Оценка тех или иных поступков, отбор и подача фактов в «девиантных» текстах всегда зависит от мировоззренческой позиции автора и той культурно-религиозной среды, которую он представляет. Особенно ярко это проявляется, когда речь идет о столкновении обычаев и обрядов. Игумену Памфилу языческое празднование дня Рождества Иоанна Предтечи кажется глумлением, простому народу — нормой, обычными действиями, повторяемыми из года в год во время купальских дней и празднования дня летнего солнцестояния, поскольку это поддержано древним обычаем. Отсюда — и естественное возвращение к нормальному состоянию по окончании праздника.

Таким образом, как в сюжетных, так и в бессюжетных «девиантных» текстах дискурсивная и/или эмоциональная оценка поступков людей как

отклоняющихся от того, что признается в качестве нормы, является важнейшей характеристикой не только тех, кого оценивают, но и того, кто оценивает. В модальных суждениях летописцев или иных нарраторов, чьи тексты включаются в историческое повествование, содержится по сути художественный «ключ» к пониманию критериев отбора излагаемых исторических фактов и выбора изобразительно-выразительных средств для их описания.

Послание игумена Памфила Елизаровы пустыни, «живо и эмоционально рисующее народные обряды в день Ивана Купалы» [8, с. 25–26], известно в двух редакциях — краткой (она читается в составе рукописных сборников, например, из собрания М.П. Погодина) и летописной (в составе Псковской 1-й летописи). На основе подробного текстологического анализа известных редакций памятника в различных источниках В. Малинин пришел к заключению, что это «не одно, а два особых послания», которые «обнаруживают в учительном игумене не только человека христиански ревностнаго к искоренению грубых проявлений языческой старины, но и “ведущаго”, как тогда выражались, “ветхая и новая писания”, на которые мы у него и встречаем ссылки»[6] [6, с. 132]. Остановимся на более поздней по времени написания редакции — Летописной, как обозначила ее В.И. Охотникова [18, с. 162].

В Псковской 1-й летописи Послание игумена Памфила читается под 7013 (1505) г., и адресовано оно князю Дмитрию Владимировичу Ростовскому, который прибыл наместником в Псков в мае 1504 г. Вслед за В. Малининым Н. Серебрянский и В.И. Охотникова полагают, что появление второго, летописного, послания было обусловлено «безуспешностью первого» [11, с. 485; 18, с. 163], которое не получило должной реакции властей, и игумен «вторично обратился к местной власти с просьбою об искоренении языческих обычаев и позаботился придать содержанию своего послания большую обоснованность» [11, с. 485]. При этом все исследователи памятника отмечают, что в части описания самих купальских обрядов, о которых и пишет игумен, краткая и летописная редакции мало чем отличаются и представляют уникальный в истории древнерусской словесности текст, который довольно подробно повествует о древнейших языческих обычаях и обрядах.

6 Здесь и далее дореволюционная орфография источника упрощена.

Почему Послание игумена Памфила было включено в Псковскую 1-ю летопись — вопрос сложный, тем более что аналогов, т. е. похожих по тематике слов иных проповедников, в других летописных сводах не наблюдается. Один из возможных ответов кроется в художественной специфике текста, который можно рассматривать как один из ярких примеров бессюжетного «девиантного» повествования, зафиксировавшего анормальные, с точки зрения автора или редактора текста, поступки героев.

Специфика жанра послания, согласно византийскому эпистолярному канону, предполагала «довольно строгую структуру письма. Послание должно было состоять из *инскрипта* (внешнего адреса), *прескрипта* (интродукции), основной части, раскрывающей главное содержание текста (*семантема*), и *клаузулы* — итоговой части, заключения» [5, с. 278]. Вполне вероятно, что до того, как Послание игумена Памфила попало в Псковскую 1-ю летопись, оно полностью соответствовало эпистолярным правилам, однако под пером летописца его структура претерпела изменения, и в итоге формуляр трансформировался в многослойное повествование, более подходящее для реализации идеологических и художественных целей летописца.

Текст имеет двойной заголовок. Первый заголовок-инскрипт лапидарен, содержит «указание на имена автора и адресата» [1, с. 154], стилистически нейтрален и, очевидно, принадлежит перу летописца: «Послание игумена Панфила Елизаровы поустыни намѣстнику великихъ князеи а князю псковскомоу Дмитрею Володимеровичю Ростовьскому» [19, с. 90]. Второй заголовок-инскрипт, с которого, скорее всего, и начинался собственно текст, менее точен с точки зрения адресата (имя князя Дмитрия Владимировича Ростовского не названо, упомянута только его должность) и более пространен в представлении места пребывания игумена Памфила и написания Послания: «Из пречестныя обители Рожества святеи богородицы и треи святителеи Василиа Великого, Григорья Богослова, Иванна Златаоустаго, и преподобных отец наших Аноуфрея Великого и Петра Афоньскаго, благословение и богомоление Панфила игоумена и еже о христе з братьею и Елизаровы поустыни, во Псковъ, государеи великих князеи намѣстнику и еже напред владычеств их соущих» [19, с. 90].

За инскриптами следует развернутый прескрипт, который содержит типичные для этой части эпистолярного канона формулы воздаяния поче-

стей великим князьям, благословения и благоговейной молитвы-просьбы послушать адресата, формулы самоуничижения (в том числе и через отсутствие имени автора), призыва к конкретным действиям, а также долженствования через апелляцию к апостолу Павлу:

> По божественомоу апостолу Павлоу, вселеннеи учителю, еже к Тимофею пиша, сице *должен* бога *молить* и его пречистую богоматерь, и чюдотворцовъ, и всѣх святых о государе *благовърном* великом князе Василье Ивановиче всея Роусии, и о его державьстве *христолюбивых* князеи наших, и о его *христолюбивом* воиньстве, о устроении и *благопребывании*, да и мы в *тишине* его *тихо* и *безмолвено* житие поживем во всяком *благовърии* и *чистотъ*; сице также есми должен и вашь *богомолецъ* государеи наших о сем *благословляю* вас и *молю* вашу власть *с любовию*: господа ради *послоушаите словес грубости моея*, вам бо есть держава и власть во граде сем Пскове по бозѣ и по государе *благовърном* великом князе гусударе нашем; и того ради *явите вашу боязнь*, яко *православные крестьяне*, сице же к богу (курсив мой. — *О.Т.*) [19, с. 90].

Инскрипт и прескрипт в Послании игумена Памфила создают типичную рече-поведенческую ситуацию, которая внешне представляет собой «повторяющийся “фрагмент социальной жизни”» [2, с. 523, примеч. 22], а именно просьбу, адресованную князьям. При этом и в инскрипте, и в прескрипте игумен использует одну и ту же рече-поведенческую тактику, под которой, вслед за Е.М. Верещагиным и В.Г. Костомаровым, понимается «однородная по интенции и реализации линия поведения коммуниканта-1, входящая в его усилия ради достижения стратегического перлокутивного эффекта» [2, с. 525].

Какого «стратегического» эффекта добивался игумен? Для того чтобы ответить на данный вопрос, обратимся к краткой редакции памятника, опубликованной в «Библиотеке литературы Древней Руси» по списку РНБ. Q.XVI.50. Л. 170–172 об. В.И. Охотниковой [22, с. 516]. Заголовок-инскрипт здесь почти полностью совпадает с летописным, хотя наблюдаются и незначительные на первый взгляд отличия. В Краткой редакции жанровая природа текста определена как «благословение и послание», с этих слов начинается инскрипт, в Летописной редакции текст обозначен как «благословение и богомоление». В Краткой редакции игумен дважды называет себя

«богомолец»: «...богомолець государей наших великых князей и царей и всея Русии <...> и вашь богомолець, господей наших» [22, с. 160]. В Летописной редакции это самоопределение отсутствует, точнее, оно есть, но не в заголовке, а в прескрипте, да и то встречается один раз.

Прескрипт в Краткой редакции отличается от прескрипта Летописной редакции лаконичностью: «И о всем благословяю вас, и бью челом, и молю вашу власть, да с любовию Господа ради послушайте словес грубости моея, вам бо есть держава и власть и въ граде сем по Бозе и государей великых князей, и того ради явите боязнь вашу, яко православныя христиане сущей, еже к Богу» [22, с. 160]. В Летописной редакции сохраняются восходящие к Краткой редакции мотивы «благословения» князей, просьбы-мольбы «с любовью» послушать адресата, самоуничижения и призыва к конкретным действиям, совпадение мотивов прослеживается и на уровне стилистики. Но исчезает мотив битья челом. И это отнюдь не случайно. Если посмотреть на глагольный ряд в прескрипте Краткой редакции, то получится следующее: «благословляю» — «бью челом» — «молю послушайте» — «есть держава и власть» — «явите боязнь». Перед нами — не просто обращение к власть предержащим, а челобитная, поданная богомольцем (вспомним, как позиционировал себя игумен в инскрипте), т. е. прошение, которое князья могут удовлетворить или проигнорировать. Исчезновение в Летописной редакции мотива битья челом при сохранении всего остального глагольного ряда, «размывание» просительной интонации через систему хорошо продуманных повторов снимает эффект иерархичности, создаваемый в первую очередь мотивом битья челом, и в результате адресат и адресант оказываются связаны друг с другом единым культурно-религиозным пространством Slavia Orthodoxa, в котором принято следовать определенным нормам поведения.

В прескрипте Летописной редакции игумен Памфил рисует некий идеал жизни для православных христиан: «...да и мы в *тишине* его *тихо* и *безмолвено* житие поживем во всяком *благовѣрии* и *чистотѣ*...» [19, с. 90], — оплетая его многократным повторением эпитетов «благоверный» в обращении к князьям, «христолюбивый» по отношению к князьям и воинству, употребляя сложные слова с первым корнем «благо» («благопребывание», «благоверие») и называя свое послание «благословением и богомолением». Таким образом, изменения в прескрипте в Летописной редакции Послания

игумен вносит сознательно, в соответствии со своей главной перлокутивной целью — подчеркнуть и обозначить благостность жития православных христиан, когда они живут «по Бозѣ», руководствуясь Священным Писанием.

С этой точки зрения инскрипт и прескрипт Послания игумена Памфила в Псковской 1-й летописи создают идиллическое, почти идеальное изображение пространства Slavia Orthodoxa как единого культурно-религиозного поля, в котором находится и сам игумен, и князья, к которым он обращается.

Переходя к семантеме, основной части Послания, игумен практически сразу же вносит диссонанс в нарисованную до этого идиллию, рассказывая о «кумирском праздновании» великого христианского праздника Рождества Иоанна Предтечи, особо подчеркивая: «…яко день Рожества Предотечи великого празнуют, но своим древним обычаем» [19, с. 90–91]. И почти сразу после упоминания о древнем обычае пишет: «Намъ православным соущим, по божественому апостолу празновати день Рожества великого Иванна…» [19, с. 91].

Очевидно, что основная часть Послания в Псковской 1-й летописи имеет симметричную аргументативную структуру, в которой своеобразную роль оси симметрии играет топос обычая как некая «схема мысли», по выражению А.Е. Махова, «которая возникает по ходу аргументации, в процессе того, как автор, поэт, литературный персонаж восхваляет или порицает, советует или отговаривает, утешает или наставляет, льстит или угрожает и т. д.; иначе говоря — в процессе достижения автором или героем определенной коммуникативной цели посредством огромного набора приемов» [7, с. 281]. Языческий, древний обычай празднования дня Ивана Купалы приходит в противоречие с христианским празднованием Рождества Иоанна Предтечи и оценивается представителем православной культурной традиции как нечто ненормальное, нарушающее правильный для христианина порядок, как «коумирское празнование», «радость и веселие сотонинское», «ликование и величание дьяволе», «красование бѣсом его в людех», «поругание и в бесчестие Рожеству Предотечеву», «баззаконие» и «богомерское приношение» [19, с. 90].

Топос обычая становится той «точкой», в которой «сходятся и расходятся далее линии аргументации» [7, с. 289] игумена. Он последовательно перечисляет обрядовые действия, совершаемые людьми накануне и в са-

мый день праздника в соответствии с древним обычаем, подчеркивая их девиантность, и параллельно (уже после рассказа о «бесовском» праздновании) показывает нормативно-правильное для христианина поведение в день Рождества Иоанна Предтечи. Неявное, но всё же ощутимое и понятное сопоставление порочной и идеальной моделей поведения ведется по нескольким линиям.

Прежде всего, игумен говорит о том, что, когда наступает время праздника, и «еще преже того великого празника, исходять огавницы мужие и жены чаровницы, по лугом, и по болотом, и в пустыни, и в доубравы, ищущи смертныя травы и привѣто чрева от травнаго зелиа на пагубоу человеком и скотом; ту же и дивия корениа коплют на потворение моужем своим» [19, с. 90]. Массовый исход людей на природу (в луга, леса, на болота) косвенно указывает на отсутствие прихожан в храмах в этот день. Не случайно игумен замечает: «тогда во святую ту нощь мало не весь град возмятется» [19, с. 91]. Между тем при описании правильного поведения Памфил, не говоря прямо о необходимости посещения храмов в этот день, со ссылкой на апостола Павла пишет о том, что подобает «празновати день Рожества великого Иванна… в молитвах…» [19, с. 91], со ссылкой на пророка Иеремию сетует: «лоукавое творят предо мною, еже не слушати гласа моего» [19, с. 91].

Идеальная «тишина», «безмолвие», «чистота» «христолюбивого» жития, о котором упоминал игумен еще в прескрипте, должны присутствовать и во время празднования Рождества Иоанна Предтечи: «Намъ православным соущим, по божественому апостолу празновати день Рожества великого Иванна в чистотѣ и целомудрии духовне, в молитвах, и в пощении, в братолюбии, и не козногласовании и пьяньством…» [19, с. 91]. Древний же обычай предполагает шумное веселье — с музыкой, песнями, плясками, играми, в описании которых В. Малинин усмотрел «страстный характер» [6, с. 126] и безусловное осуждение, что соответствует тексту, со стороны игумена как «неподобных», «скверных», «сатанинских», «бесовских»:

> Егда бо приидеть самыи празник Рожество Предотечево, тогда во святую ту нощь мало не весь град возмятется, и в селех возбѣсятца в боубны и в сопели и гудениемъ струнным, и всякими неподобными игранми сотонинскими, плесканием и плясанием, женам же и девам и главами киванием

> и устнами их неприязнен клич, вся скверные бесовские пѣсни, и хрептом их вихляниа, и ногам их скакание и топтаниа… [19, с. 90].

Обращает на себя внимание в этом описании и справедливо отмеченный еще В. Малининым «чувственный, вакханический характер» купальских игрищ в целом и плясок женщин и девиц в частности, которые производили на мужчин — и зрителей, и участников — особое впечатление и приводили к «дикой ночной оргии» [6, с. 126]: «…тоу же есть мужемъ и отроком великое падение, тоу же есть на женское и девичье шетание блоудное имъ возрѣние, тако же есть и женам мужатым осквернение и девам растлѣниа» [19, с. 90]. И вновь со ссылкой на апостола Павла в продолжение приводимой ранее цитаты из текста Послания читаем о том, что должно праздновать день Рождества Иоанна Предтечи «не любодѣянии и стоудодѣянием, ни рвением и завистию; но облецемся господемъ нашим Исус христом, и плотиугодиа не творим в похоти» [19, с. 91].

В Краткой редакции Послания можно наблюдать похожую симметричную аргументативную структуру, с той лишь разницей, что рассказ о древних купальских обычаях перемежается с короткими замечаниями о том, как должно быть правильно. Так, упомянув о том, что ночь люди проводят «въ всяцѣх играх и дѣлесех неприязненых, в бесовских угодии», игумен тут же наставляет: «Подобает же сей день Рожества великаго Ивана Предотечи в чистотѣ и целомудрии духовне и в молитвах празновати» [22, с. 162]. Рассказав о сборе трав, мгновенно приводит целый нравоучительный пассаж:

> И сия ли Христосъ избра? И тако ли есть християном православным вѣра и чинъ? И сиа ли христианскаа лепота и законъ, играниемъ и плясанием, и блудом, и чародѣянием, и бесовскими пѣсньми, дудами же и бубны, веселием сотоны сомого день рожениа великаго Предотечи почитати и празновати, яко не крестьяном сущимъ, глумом безлѣпотным, но паче горше невѣрных прелстишася, неведы, и заблудиша от истины [22, с. 162].

Таким образом, специфика конструирования семантемы в Послании игумена Памфила позволяет говорить не только о столкновении двух разных культурных традиций — древней, языческой и православной,

в данном случае современной автору, — но и о более глубоком противостоянии между народом, стремившимся сохранить обычаи и обряды предков, и церковью, продолжавшей настаивать на искоренении исконных традиций. Упоминание о том, что «на всяко лѣто кумиром служебным обычеем сотона призывает» [19, с. 90] (аналогично в Краткой редакции: [22, с. 160]), настойчивость обращения игумена Памфила к князьям с просьбой унять от «идольскаго служениа богозданныи народ сеи» [19, с. 91] свидетельствуют о наличии постоянного, приуроченного к конкретной дате культурно-религиозного конфликта между простым народом и духовными пастырями.

При этом здесь важно отметить избирательность игумена Памфила в описании купальских обрядов, которая проявилась в том, что в Послании называются исключительно «смертныя травы» и «дивия», т. е. приворотные, «корения», которые собирали женщины, что было отмечено еще В. Малининым [6, с. 126]. О лекарственных травах и корениях, впрочем, как и о других купальских обрядах, речь не ведется. Вряд ли игумен, находившийся в непосредственном контакте на протяжении всей жизни со своей паствой, не был осведомлен о положительной символической наполненности купальских обрядов для народа [12, с. 519–529; 13]. Но текст Послания свидетельствует об осознанном выборе из всего многообразия древних обрядов только тех, которые указывали на их «сатанинский», «бесовский» характер и демонстрировали исключительно безнравственную и смертоносную их суть, представляли собой, по выражению А.В. Каравашкина, «слабое звено, относящееся к игнорированию христианской системы ценностей» [4, с. 157].

Перечисление «беззаконных» древних обрядовых действий, отсутствие сквозного сюжета можно считать одним из отличительных признаков бессюжетного «девиантного» текста в историческом повествовании Древней Руси. Вместе с тем общая сюжетная схема, характерная в целом для «девиантных» текстов, в которых описываются действия человека или группы людей, которые воспринимается и оценивается как противоречащие общепринятым культурным, духовно-нравственным, морально-этическим, правовым нормам и ожиданиям общества и/или неординарные, диковинные с точки зрения представителя определенной культурной среды, довольно четко прослеживается в Послании игумена Памфила.

Третий элемент сюжетной схемы — дискурсивная или эмоциональная оценка — постоянно присутствует в Послании и находит выражение

в непрестанно повторяемых отрицательных эпитетах, сопровождающих рассказ о древних обычаях (игры — «неподобные», «сатанинские»; клич — «неприязнен»; песни — «скверные бесовские»; праздник — «бесовский», приношение — «богомерское»), в общей негативной характеристике поведения людей («град возмятется, и селех возбѣсятца» [19, с. 90]), которые творят «поругание» и «бесчестие Рожеству Предотечеву» [19, с. 90], не говоря уже о пространном пассаже, приведенном ранее.

Заключительная часть Послания игумена Памфила — клаузула — открывает его главную перлокутивную цель: «Вы же государи наши, благочестивыи власти сущи, грозная держава христолюбиваго государя нашего, и *оумите храборским моужеством вашим от таковаго пачинаниа идольскаго служениа богозданныи народ сеи, творящая злая бесовьская угодна в день Предотечев…*» (курсив мой. — *О.Т.*) [19, с. 91] — и одновременно развивает тему милости и надежды на прощение грехов перед приведением традиционной финальной формулы: «да молитвами его великого предстательства вселенныя Иванна Крестителя милостив намъ боудетъ и щедръ и оставить грѣхи наша, во страшныи день праведнаго суда своего, господа нашего Исус христа, емоу же слава со отцем и с пресвятымъ, благим и животворящим духом, и нынѣ и присно и во вѣки вѣком аминь» [19, с. 91].

Таким образом, Послание игумена Памфила в Псковской 1-й летописи, обладающее с точки зрения эпистолярного канона всеми необходимыми элементами, в силу особенностей тематики и аргументативной структуры может рассматриваться как яркий пример бессюжетного «девиантного» повествования, которое демонстрирует специфику локального культурно-религиозного конфликта как конфликта норм поведения в «расходящихся культурных системах» [16] и дает представление как об антимодели поведения во время празднования дня Иоанна Предтечи с точки зрения автора обращения к наместнику Пскова и, видимо, летописца, так и об идеальной, нормативной для христианина модели поведения.

В целом, бессюжетные «девиантные» тексты в историческом повествовании Древней Руси имеют схожую с сюжетным повествованием трехкомпонентную структуру, но подробный или краткий последовательный рассказ о ненормальных и/или неординарных поступках героев приобретает в них форму перечней странных деяний, как правило не связанных причинно-следственной связью между собой, однако находящихся в не-

посредственной зависимости от исходной событийной ситуации, спровоцировавшей проявление девиантности. Как и сюжетные повествования, бессюжетные «девиантные» тексты запечатлели и отрицательное, и положительное отклонение в поведении людей от нормы, в том числе и от традиции рассказывания о тех или иных событиях. Наконец, в силу повествовательной специфики перечни в большинстве случаев свидетельствуют о случаях массового, многолюдного проявления отклоняющегося поведения, в отличие от сюжетных «девиантных» текстов, которые могут быть посвящены одному герою.

Список литературы

Исследования

1 *Антонова М.В., Никищенкова Г.В.* Формуляр древнерусского послания: Феодосий Печерский, его современники и последователи // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3, ч. 1. С. 154–161.

2 *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / под ред. и с послесл. академика Ю.С. Степанова. М.: Индрик, 2005. 1040 с.

3 *Демичева Н.А.* Человек в осажденном городе: к проблеме изучения «девиантного» текста в историческом повествовании Древней Руси // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 250–260. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-250-260

4 *Каравашкин А.В.* Иван Грозный и Андрей Курбский: конфликт интерпретаций // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 148–161. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161

5 *Каравашкин А.В.* Послания Ивана IV (архитектоника и приемы суггестии) // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 20 / Ин-т мировой литературы РАН; гл. ред. О.А. Туфанова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 273–291. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2021-20-273-291

6 [*Малинин В.*] Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Историко-литературное исследование В. Малинина. Киев: Тип. Киево-Печерской Успенской лавры, 1901. 1029 с.

7 *Махов А.Е.* «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 275–289.

8 *Охотникова В.И.* Литература древнего Пскова // Псковский край в литературе / под ред. Н.Л. Вершининой. Псков: ПГПИ, 2003. С. 7–76.

9 *Панкеев И.А.* Обычаи и традиции русского народа. 2-е изд., испр. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. 541 с.

10 *Рогожина А.С.* «Был голод по всей той стране»: летописание истории голода в России в XI–XVI вв. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (35). С. 14–25.

11 *Серебрянский Н.* Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле: С критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1908. [2], IV, 3-580, VI с.: 27.

12 *Терещенко А.В.* История культуры русского народа. М.: Эксмо, 2007. 736 с.

13 *Толстая С.М., Виноградова Л.Н.* Иван Купала // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого; Институт сла-

вяноведения РАН. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2: Д – К (Крошки). С. 363–368.

14 *Туфанова О.А.* «Девиантный» текст в историческом повествовании Древней Руси: к постановке проблемы // Герменевтика древнерусской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Сб. 23 / гл. ред. О.А. Туфанова. С. 265–302. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2024-23-265-302

15 *Туфанова О.А.* Древнерусская литература о Смутном времени как художественный феномен. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 576 с. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0605-5

16 *Sellin Th.* Culture Conflict and Crime. New York: [S. n.], 1938. 116 p. (Social Science Research Council. Bulletin 41)

Источники

17 Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Акад. наук СССР, Ин-т истории; [под ред. и с предисл. А.Н. Насонова]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. 640 с.

18 *Охотникова В.И.* Памфил // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.), ч. 2: Л–Я. С. 162–163.

19 Полное собрание русских летописей. М.: Языки славянской культуры, 2003. Т. 5, вып. 1: Псковские летописи. 258 с.

20 Полное собрание русских летописей. СПб.: Тип. М-ва Внутренних дел, 1885. Т. 10. VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. 256 с.

21 Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографическою комиссиею. Петроград: Тип. Я. Башмаков и К°, 1915. Т. 4, ч. 1, вып. 1: Новгородская четвертая летопись. IX, 320 с.

22 Послание игумена Памфила // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 9. С. 160–163.

References

1 Antonova, M.V., and G.V. Nikishchenkova. "Formuliar drevnerusskogo poslaniia: Feodosii Pecherskii, ego sovremenniki i posledovateli" ["Form of the Old Russian Epistle: Theodosius of the Caves, His Contemporaries and Followers"]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, no. 3, part 1, 2010, pp. 154–161. (In Russ.)

2 Vereshchagin, E.M., and V.G Kostomarov. *Iazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedcheskie kontseptsii: leksicheskogo fona, reche-povedencheskikh taktik i sapientemy* [*Language and Culture. Three Linguistic and Cultural Concepts: Lexical Background, Speech-Behavioral Tactics, and Sapientems*], ed. and afterword by academician Iu.S. Stepanov. Moscow, Indrik Publ., 2005. 1040 p. (In Russ.)

3 Demicheva, N.A. "Chelovek v osazhdennom gorode: k probleme izucheniia 'deviantnogo' teksta v istoricheskom povestvovanii Drevnei Rusi" ["Man in a Besieged City: On the Problem of Studying the 'Deviant' Text in the Historical Narrative of Ancient Rus"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 73, 2024, pp. 250–260. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-250-260 (In Russ.)

4 Karavashkin, A.V. "Ivan Groznyi i Andrei Kurbskii: konflikt interpretatsii" ["Ivan the Terrible and Andrey Kurbsky: A Conflict of Interpretations"]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 1, 2020, pp. 148–161. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161 (In Russ.)

5 Karavashkin, A.V. "Poslaniia Ivana IV (arkhitektonika i priemy suggestii)" ["Letters of Ivan IV the Terrible (Architectonics and Suggestion Techniques)"]. Tufanova, O.A., editor. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*], issue 20. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 273–291. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2021-20-273-291 (In Russ.)

6 [Malinin, V.] *Starets Eleazarova monastyria Filofei i ego poslaniia. Istoriko-literaturnoe issledovanie V. Malinina* [*Philotheus, Elder of the Eleazar Monastery, and His Epistles. Historical and Literary Study by V. Malinin*]. Kyiv, Tipografiia Kievo-Pecherskoi Uspenskoi lavry Publ., 1901. 1029 p. (In Russ.)

7 Makhov, A.E. "'Istoricheskaia topika': razdel ritoriki ili oblast' komparativistiki?" ["'Historical Topics': A Category of Rhetoric or an Area of Comparative Studies?"]. *Voprosy literatury*, no. 4, 2011, pp. 275–289. (In Russ.)

8 Okhotnikova, V.I. "Literatura drevnego Pskova" ["Literature of Ancient Pskov"]. Vershinina, N.L., editor. *Pskovskii krai v literature* [*Pskov Region in Literature*]. Pskov, Pskov State Pedagogical Institute named after S.M. Kirov Publ., 2003, pp. 7–76. (In Russ.)

9 Pankeev, I.A. *Obychai i traditsii russkogo naroda* [*Customs and Traditions of the Russian People*]. 2nd ed., corr. Moscow, OLMA-PRESS Publ., 1999. 541 p. (In Russ.)

10 Rogozhina, A.S. "'Byl golod po vsei toi strane': letopisanie istorii goloda v Rossii v XI–XVI vv." ["'There Was a Famine Throughout That Country': Chronicling the History of Famine in Russia in the 11th–16th Centuries"]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii.*

Povolzhskii region. Gumanitarnye nauki, no. 3 (35), 2015, pp. 14–25. (In Russ.)

11 Serebrianskii, N. *Ocherki po istorii monastyrskoi zhizni v Pskovskoi zemle: S kritiko-bibliograficheskim obzorom literatury i istochnikov po istorii pskovskogo monashest*va [*Essays on the History of Monastic Life in the Pskov Land: With a Critical and Bibliographical Review of Literature and Sources on the History of Pskov Monasticism*]. Moscow, Obshchestvo istorii i drevnostei rossiiskikh pri Moskovskom universitete Publ., 1908. [2], IV, 3–580, VI p.: 27. (In Russ.)

12 Tereshchenko, A.V. *Istoriia kul'tury russkogo naroda* [*History of the Culture of the Russian People*]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 736 p. (In Russ.)

13 Tolstaia, S.M., and L.N. Vinogradova. “Ivan Kupala” [“Ivan Kupala”]. Tolstoy, N.I., editor. *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [*Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.*], vol. 2: D–K (Kroshki) [D–K (Crumbs)]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1999, pp. 363–368. (In Russ.)

14 Tufanova, O.A. “‘Deviantnyi’ tekst v istoricheskom povestvovanii Drevnei Rusi: k postanovke problemy” [“‘Deviant’ Text in the Historical Narration of Old Russia: To the Problem Statement”]. Tufanova, O.A., editor. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*], issue 23. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 265–302. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2024-23-265-302 (In Russ.)

15 Tufanova, O.A. *Drevnerusskaia literatura o Smutnom vremeni kak khudozhestvennyi fenomen* [*Old Russian Literature on the Time of Troubles as an Artistic Phenomenon*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 576 p. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0605-5 (In Russ.)

16 Sellin, Thorsten. *Culture Conflict and Crime*. New York, [S. n.], 1938. 116 p. (Social Science Research Council. Bulletin 41) (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PELEFL
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ЭКФРАСИС МАДОННЫ В ЦИКЛЕ «ИТАЛЬЯНСКИЕ СТИХИ» А. БЛОКА

© 2024 г. Ю. Коварская, Н.Н. Арсентьева
Университет Гранады, Гранада, Испания
Дата поступления статьи: 01 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205

Аннотация: Статья посвящена анализу визуальных образов цикла «Итальянские стихи» А. Блока в свете эстетики ренессансного гуманизма. Данный подход выявляет переходный характер цикла как эволюцию от кризиса, вызванного утратой поэтом идеала Вечной Женственности, к формированию нового мировоззрения. Отход от платонического понимания мира выражен в «Итальянских стихах» через мотивы ренессансной идиллии: красоты природы, телесной предметности, дионисийства. Под влиянием изобразительного искусства Кватроченто, оказавшего значительное влияние на поэта во время поездки по Италии в 1909 г., в своих поисках он стремится к гармоническому дуализму в трактовке женского образа. Поэтические экфрасисы, основанные на интерпретации произведений фра Беато Анджелико, Ф. Липпи и ди Паоло Манни, играют важную роль в создании автором гуманистического образа Мадонны, в котором сливаются духовное и плотское начала (“Venus Coelestis” и “Venus Vulgaris”). В восприятии поэта Мария, как одиночная фигура на фресках, иконах и статуях, воплощает все естественное и прекрасное, что есть в женщине, вызывая у лирического героя не только благоговение, но и чувственное влечение к себе. В завершающих цикл стихотворных трансформативных экфрасисах, представляющих собой сложные по композиции жанровые сцены, поэт воспроизводит эпизоды агиографии Марии, основанные на идее сакрального брака, создавая впечатление космичности и двуплановости бытия.

Ключевые слова: «Итальянские стихи», Вечная Женственность, экфрасис Мадонны, эстетика Кватроченто.

Информация об авторах: Юлия Коварская — докторант кафедры греческой и славянской филологии, факультет философии и филологии, Университет Гранады, Кампус Картуха, 18071 г. Гранада, Испания.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4097-7839

E-mail: yuliak@ugr.es

Наталья Николаевна Арсентьева — доктор филологических наук, преподаватель по контракту доктора наук, кафедра греческой и славянской филологии, факультет философии и филологии, Университет Гранады, Кампус Картуха, 18071 г. Гранада, Испания. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589

E-mail: arsnat@ugr.es

Для цитирования: *Коварская Ю., Арсентьева Н.Н.* Экфрасис Мадонны в цикле «Итальянские стихи» А. Блока // Studia Litterarum, 2024. Т. 9, № 4. С. 182–205. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

EKPHRASTIC INTERPRETATION OF THE MADONNA IN A. BLOK'S "ITALIAN POEMS"

© 2024. Yulia Kovarskaya, Natalia N. Arsentieva
University of Granada, Granada, Spain
Received: March 01, 2024
Approved after reviewing: June 07, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: The article analyzes the visual imagery in A. Blok's "Italian Poems" through the lens of Renaissance humanism aesthetics. This perspective allows for an interpretation of the work as a transition from an expression of a crisis linked to the poet's loss of the ideal of the Eternal Feminine to a new worldview. The cycle reflects a departure from Platonic ideals, incorporating motifs of the Renaissance idyll, such as the beauty of nature, corporeal objectivity, and Dionysianism. Under the influence of the fine arts of the Quattrocento, which profoundly impacted him during a journey to Italy in 1909, the poet endeavors to attain a harmonious dualism in his depiction of the feminine image, thereby surmounting his creative crisis. Poetic ekphrasis, inspired by works of Fra Beato Angelico, F. Lippi, and Di Paolo Manni, plays a crucial role in crafting a humanistic image of the Madonna, merging spiritual and carnal elements ("Venus Coelestis" and "Venus Vulgaris"). In the poet's view, Mary, depicted as a solitary figure in frescoes, icons, and statues, embodies all that is natural and beautiful in a woman, evoking both awe and sensual attraction in the lyrical character. In the concluding transformative ekphrasis, which features complex genre scenes, the poet reproduces episodes from Mary's hagiography, based on the concept of sacred marriage, creating an impression of cosmic and dual existence.
Keywords: "Italian Poems," Eternal Femininity, ekphrasis of Madonna, Quattrocento aesthetics.
Information about the authors: Yulia Kovarskaya, Doctoral Candidate, Department of Greek and Slavic Philology, Faculty of Philosophy and Philology, University of Granada, Campus Cartuja s/n., 18071 Granada, Spain. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4097-7839
E-mail: yuliak@ugr.es
Natalia N. Arsentieva, PhD in Philology, PhD Contract Lecturer, Department of Greek and Slavic Philology, Faculty of Philosophy and Philology, University of Granada, Campus Cartuja s/n., 18071 Granada, Spain. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589
E-mail: arsnat@ugr.es
For citation: Kovarskaya, Yu., and N.N. Arsentieva. "Ekphrastic Interpretation of the Madonna in A. Blok's 'Italian Poems'." *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no 4, pp. 182–205. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205

Введение

Весной 1909 г. А. Блок совершил поездку в Италию, где пробыл два месяца, посещая древние гробницы, музеи, храмы. По возвращении, испытав прилив творческих сил, он реализовал свои впечатления и наброски в цикле «Итальянские стихи», продолжая работать над ним до 1913 г. В книге очерков об Италии «Молния искусств» (1909–1920) поэт высказал мысль о том, что желание записывать впечатления от природы, архитектуры и живописи Италии, а также потребность делиться ими с другими, было вызвано свойственной ему творческой формой восприятия окружающего мира. В отличие от умозрительного, художественное восприятие произведений искусства предполагает влияние множества факторов, включая душевное состояние поэта и совокупность связанных с ним жизненных событий. И хотя Блок считал самым естественным способом постижения искусства состояние безмятежности, редко достижимое в «спешке современной цивилизации», он признавал, что любое другое состояние, даже физической усталости или отягощенности житейскими перипетиями, открывает новые грани его восприятия. Это утверждение поэта подтверждает значение интермедиальности в литературе, позволяющей не только глубже постичь само воспроизводимое им произведение искусства, но и его способность быть отражением внутреннего мира автора, его эмоциональных переживаний. Поэтому экфрасис, «вербальная передача визуальной образности как элемент интермедиальной поэтики, является одним из важных инструментов воплощения авторского замысла [9, с. 46], источником порождения новых смыслов, вызывая некий смысловой взрыв» [24, с. 47].

В настоящее время хорошо изучена творческая история «Итальянских стихов» [3; 6; 8; 12], выявлена и прокомментирована связь изображенных поэтом памятников искусства с конкретными произведениям архитектуры и живописи [7; 11], сделаны глубокие наблюдения над поэтикой визуального образа у А. Блока и традиций итальянской живописи [11; 22]. Продолжая это начинание, рассмотрим более подробно в данной работе роль памятников итальянского зодчества и живописи в экфрасисах цикла в связи с продолжением в нем темы Прекрасной Дамы, на присутствие которой в «Итальянских стихах» в свое время указала Л. Гинзбург [4].

Тема Вечно Женственного занимала центральное место в творчестве Блока[1], наводя на раздумья о недолговечности земной красоты и нетленной духовной сущности женщины в контексте «софиологического» мировосприятия [18, с. 195]. Однако со временем, по замечанию О. Матич, девственно Прекрасная Дама его ранних стихов превращается «в роковую женщину, скрывающуюся под покрывалами и угрожающую поэту» [14, с. 102]. В произведениях Блока образ Вечной Жены начинал двоиться, обозначая черты обольстительницы, влекущей мужчину на путь падения. Этот мотив вызывал глубокий внутренний диссонанс у лирического героя Блока в циклах «Снежная Маска» и пьесе «Незнакомка», достигая кульминации в «Итальянских стихах».

Охваченный мрачным настроением, поэт представляет себе, как по ночной площади Св. Марка в Венеции неслышно проходит призрак танцовщицы Саломеи, несущей на черном блюде голову Иоанна Крестителя[2]. Упоминание Саломеи вело к размышлениям о порочной красоте женщины как о мощном инструменте манипуляции мужчиной, психологическом архетипе, культивируемом в европейском и русском модернизме [14]. Изображение отсеченной по воле Саломеи головы пророка, по мнению О. Матич, символизировало «мученичество поэта», чья душа была отделена от тела, но

1 Блок был не одинок в своих исканиях женского идеала. Тема Вечной Женственности в европейской живописи рубежа веков отмечена, в частности, в творчестве Густава Климта [37, p. 161].

2 По предположению О. Матич, этот образ навеян византийскими мозаиками в базилике Сан Марко в Венеции. Нельзя исключить и возможности влияния на творческое сознание Блока «Сцен из жизни святых Стефана и Иоанна Крестителя» (1452–1457) из собора Прато. В эпизоде под названием «Пир Ирода» итальянский художник изобразил атмосферу мучительной пустоты в зале. На одном конце зала слева стояла Саломея — танцовщица, на другом конце — справа — она же, передающая Ироду на подносе голову мученика, «что подчеркивало ужас преступления» [33, p. 54].

не только из-за его страха перед ее сущностью, «отражающей декадентский эрос» [14]. Отождествление душевного омертвения поэта с усекновением главы Иоанна Предтечи можно, по нашему мнению, трактовать как символ разрушения духовной миссии, заложенной в ранних творениях Блока, несущих в себе теургический смысл: возвещение о приближении эры Души Мира через образ Вечной Женственности, проявляющейся в различных обличиях. Поэт был угнетен невозможностью земного воплощения идеала Прекрасной Дамы, находясь под влиянием неоплатонического взгляда на падшую природу женской души в реальном мире. Однако в «Итальянских стихах» конфликт между целомудрием женщины и ее чувственной природой находит разрешение через обращение Блока к образу Мадонны в ранней ренессансной живописи, которая от иератических репрезентаций Мадонны шла к большей реалистичности. Новаторской особенностью цикла «Итальянских стихов» становится пересмотр поэтом концепции совершенной женской красоты и отношения к ней в свете творческих открытий тосканских художников Кватроченто благодаря знакомству с их творениями во время поездки по Италии, которой «принадлежала главная роль в возникновении и развитии культуры Возрождения» [21, т. 1, с. 682].

Нашей задачей является раскрытие значения визуальной образности цикла для более глубокого понимания творческого замысла Блока на основе принципов ренессансной эстетики. Для достижения этой цели будет проведен анализ ряда женских образов и мотивов любовной лирики «Итальянских стихов» в контексте художественных инноваций поэтов и живописцев эпохи Возрождения, чье творчество в различных аллюзивных формах присутствует в цикле.

Смена эстетической парадигмы. От внутреннего раскола к гармоническому дуализму

В ряде исследований цикл «Итальянские стихи» считается кризисным [7; 17; 10]. Однако, по мнению большинства критиков [12; 3; 22], поэт преодолевает сумрачное состояние, которое характеризует его лирического героя в начале цикла, обретая душевное равновесие и вдохновение. Как показывает Д. Магомедова, это подкрепляется путевыми заметками «Молния искусства», в которых сам автор расценивает итальянский опыт общения с художественным наследием Италии как «нисхождение» и «восхождение» [12, с. 214].

Считается, что визуальная поэтика Блока в «Итальянских стихах» формировалась в равной мере под влиянием итальянской живописи Средневековья и Возрождения, основанной на неоплатонизме и присущих ему эстетических принципах, к которым относится понимание творческого процесса как божественной эманации и превосходство духовного начала над материально-телесным [22, с. 243]. Однако это направление в искусстве Возрождения было не единственным, преодолеваясь, в частности, в художественной мысли Полициано, имя которого звучит в блоковском цикле. Поэт и ученый, творчество которого считается вершиной итальянского гуманизма, Полициано противопоставил теории эманации своего учителя неоплатоника Фичино теорию художественного мастерства и свободы художника от всех, в том числе и трансцендентных воздействий [26]. К тому же выводу приходит и русский исследователь В. Хлодовский: «...чрезмерно преувеличивать влияние фичинианского неоплатонизма на Полициано вряд ли правильно... Полициано оказалась чужда метафизика Фичино и Пико» [23, с. 77]. По мысли испанского критика творчества Полициано, его идеал, как и у многих поэтов и художников эпохи Возрождения, лежит не в области сверхчувственной реальности, а обращен в сторону идиллически прекрасной живой жизни. В его поэзии больше нет борьбы между идеальным и реальным миром, как у Петрарки: «Мир идей как будто идеально слился с материальным миром, воплощая самый изящный и беззаботный Золотой век. Его поэзия носит эстетический характер, сосредоточена на живописных образах и оказала значительное влияние на итальянскую литературу вплоть до наших дней» [29, p. 18]. Новаторство любовной лирики Полициано по отношению к его предшественникам тонко подмечена и В. Хлодовским: «Если для Петрарки весь мир был сконцентрирован в любимой женщине, то для Полициано любовь — это прежде всего одна из возможностей увидеть окружающий мир по-новому во всем его ярком, многокрасочном благоухающем великолепии. Прекрасная дама для него — почти всегда часть прекрасной природы» [23, с. 83]. По мнению ученого, для выражения нового мироощущения Полициано прибегает к мифологическому экфрасису. Описывая ворота дворца Венеры, сделанные искусным художником Вулкано, он не столько опирается на опыт современного ему изобразительного искусства, сколько сам формирует этот опыт: «Именно в царстве Венеры земной мир природы празднично ликует и переливается

всеми своими красками» [23, с. 92][3]. Высказывая мысль о влиянии Полициано на Боттичелли, исследователь приходит к выводу о формировании в поэзии и живописи Возрождения нового по сравнению с Античностью *гуманистического мифа* единства человека и природы, который был творчески воспринят также русскими поэтами эстетизирующего течения в русском символизме, достаточно вспомнить «дворец любви, незамкнутый каменной стеной» В. Брюсова как реплику «Сада Венеры».

Черты ренессансной поэтики идиллии со всей очевидностью проступают в блоковском цикле, знаменуя собой переход от туманной мистики к поэтике предметности. Эротические влечения лирического героя гармонируют с торжеством цветущей итальянской природы. Подобно канцонам *Deh udite un poco, amanti, Ben venga Maggio, Donne, di nuevo elmio cor s'ésmarrrito* Полициано, «Итальянские стихи» Блока проникнуты дионисийской стихией, эпикурейским, чувственным началом, просты и жизнерадостны. В противовес свойственной ему символической отрешенности от всего земного поэт переводит сюжет из условной мистики в обстановку реальной жизни, весеннего пробуждения природы и любви, изображая страстные чувства лирического героя в обрамлении пейзажа.

Отход поэта от неоплатонизма в «Итальянских стихах» обнаруживает себя и в поэтике, в области «телесной топографии» женщины, также связанной с ренессансной традицией. *Canone breve*, введенный сицилийской поэтической школой и Петраркой, ограничивал возможности творца, позволяя изображать не все части лица дамы, а наиболее благородные; напротив, *canone lungo* уделял внимание каждой отдельной части женского тела [30, p. 274–275]. Живопись и поэзия эпохи Возрождения дали Блоку образец внимания к деталям женского тела, заключающийся в традиции *canone lungo*, который признавал эстетическую ценность всех частей женского тела. Отвлекаясь от несовершенства лица женщины, он восхищается красотой ее шеи и загорелой спины. Новым эстетическим принципом становится для него эвдемонизм, истинное счастье от наслаждения красотой женского тела, а предназначение искусства он видит в том, чтобы «ценить жизнь

3 Сходные мотивы звучат и в стихах современника Полициано — поэта Микеле Марулло, писавшего на латыни. Так, в эпиграмме VII из книги II звучит призыв к Эрато, музе лирической и эротической поэзии, направить свои творческие усилия на воспевание Венеры, матери Любви. Эрато, которая свободно бродила по небесам, вдохновляясь искусством, теперь должна посвятить свою песню Венере [39, p. 49].

в мимолетных мелочах». Воплощения идеальной женственности поэт находит повсюду: в улыбках девушек, похожих на нимф, в чертах прелестной француженки на полотне, даже в женской ипостаси Флоренции, уподобленной «ирису нежному» в описании города как геральдического символа Девы Марии на ее статуе, установленной во флорентийском соборе Санта Мария де Фьоре в год его основания (1412 г.). Поэтому мы вынуждены не согласиться с тем, что «люди... Италии — и отраженные в цикле женские образы — <...> не рождают страстного вдохновения» [10, с. 281]. Напротив, не только рождают, но и вызывают у лирического героя эротический экстаз, который проецируется и на образ Мадонны.

В экфрасисе Мадонны у Блока проявляется особенность ренессансной поэтики, обозначенной М.М. Бахтиным как «народная образность», не объяснимая ни античными, ни средневековыми книжными источниками и слагавшаяся в долгом развитии неофициальной народной культуры еще до Ренессанса [1, т. 4, с. 518]. К ней относится одежда персонажей священной истории на картинах художников Ренессанса, характерная для жителей города и деревни того времени. Подобно Рафаэлю, который изображает на голове одной из Богородиц платок с бахромой, который носили крестьянки в окрестностях Рима, Блок украшает голову Девы Марии желтым платком, разубранным «сонными» красными маками как эротическими символами любовного транса[4]. Эти воображаемые детали, тем не менее связанные с реальными маками цветущих тосканских лугов, придают образу Мадонны яркость и живость, подчеркивая ее красоту, а глаза, широкие, «как небо», символизируют бесконечность и глубину. Создавая аллюзивный контекст, созвучный творчеству художников Ренессанса, поэт прибегает и к интересному композиционному решению, характерному для живописи Боттичелли [5, с. 223], который в своих полотнах помещает Святую Деву в центр композиции, подобно Венере, уравновешивая горнее и дольнее. Обращаясь к статуе Марии на горном перевале, в пространстве полей, в диалогическом «религиозном экфрасисе» (термин Н.Е. Меднис [15]), поэт молит позволить ему страстно твердить ее имя, выражая сильное, горячее чувство любви. Если в «Незнакомке» неземная Душа Мира, призванная заклинанием поэта, падучей звездой нисходит в земные пределы, меняя свою сущность, то

4 Об образе «плата» в поэзии А. Блока см.: [19].

в “Madonna da Settignano”, напротив, сам поэт, вечный искатель высшей красоты, совершает восхождение на гору, где происходит его долгожданная встреча с божественным в образе статуи Мадонны. Этот идеал находится в промежутке между небом и землей, совмещая в себе верх и низ, духовное и плотское.

“Venus Coelestis” и “Venus Vulgaris”, два лика Вечно Женственного в блоковском экфрасисе Мадонны

В искусстве Кватроченто возрождался античный идеал женской красоты, расходившийся с неоплатоническими представлениями: телесная привлекательность женщины вновь приобретала эстетическую ценность. Художники и поэты Ренессанса ставили ее в *центр творения*, видя в ней силу, способную пробудить глубокие чувства любви. Черпая вдохновение в античном понимании женского тела как символа идеального, божественного и вечного, они обращаются к воплощению его в образе Венеры, богини любви. По наблюдению американского филолога Ч. Демпси, Полициано создал экфрасис богини Венеры Анадиомены, изображенной древнегреческим живописцем Апеллесом, по мотивам нескольких античных эпиграмм, которые словесно воспроизводили утраченный оригинал, отождествляемый с архетипом статуи “Venus pudica”. Это описание натолкнуло Боттичелли на создание его знаменитой картины «Рождение Венеры» [28, p. 83–85].

Влияние Античности сказалось и на церковной живописи. Одним из первых стал изображать Мадонну в подражание античной статуе Венеры художник Кватроченто фра Беато Анджелико, ставя ее в эпицентр композиции, как статую, приближая к образу древней богини, чья роль заключалась в том, чтобы «очаровывать и возвышать» [25, p. 50]. В дальнейшем многие поэты и художники Высокого Возрождения стали воплощать идеал двойственности женской красоты через образы Небесной Венеры (“Venus Coelestis”) и Земной Венеры (“Venus Vulgaris”) [35], что позволяло преодолеть противоречия между духовным и физическим как проявление новой художественной тенденции восприятия Античности как «святой древности» в свете современной им философии. Не случайно эпитет «Беато» упомянут в центральной части блоковского цикла, где в ряде экфрасисов[5] появляется

5 «Не так же ли стучал топор, / В нагорном Фьезоле когда-то, / Когда впервые взор Беато / Флоренцию приметил с гор» [38, т. 3, с. 77].

образ его Мадонны из плоти и крови, лишенной религиозной отрешенности, наделенной чисто женской привлекательностью. Одновременно с введением в психологический сюжет образа Мадонны Блок прибегает к приему двойничества. Его лирический герой как бы перевоплощается в средневекового поэта-монаха, оба они имеют между собой нечто общее, а именно представление о неоднозначности восприятия женской красоты. Глаза Святой Девы стыдливо опущены, но впечатление невинности обманчиво, ибо она невольно возбуждает желание быть с ней «во власти ночи», качаясь «на морских волнах» [39, т. 3, с. 79]. Поэтому поэт-монах испытывает к Марии высокое благоговейное чувство, соединенное с «одухотворяющим его эросом» [16, с. 76]. В этом мы усматриваем влияние этики ренессансного гуманизма, в которой «оправдывалась плотская сторона человеческой природы и утверждался антиаскетизм, что служило основанием для критики монашества» [2, с. 482]. Здесь Блок приближается к традиции Высокого Возрождения, представленного такими художниками, как Тициан, который на картине «Любовь земная и любовь небесная» воплотил в символической форме слияние двух типов эроса, платонической любви в сочетании с силой природного влечения. В стихотворении «Глаза, опущенные скромно» обыгрывается также мотив Афродиты Пандемос, статуя которой была выставлена на всеобщее обозрение в древнегреческих храмах в целях государственного объединения аттических общин на основе религиозного чувства. Как образ богини в Античности, иконографический образ Мадонны в облике прекрасной женщины, созданный религиозными художниками Ренессанса, стал всенародным, доступным как монахам, так и мирянам. В этом, на наш взгляд, заключается смысл блоковских строк «Теперь — во всех церквах она / Равно — монахам и мирянам / На поруганье предана». Неся в себе чистое, светлое начало, иконописный образ Мадонны открыт всем, в том числе и взорам сластолюбцев, но как идеал открывается лишь поэту, тайному воздыхателю божественной красы. В своем двойнике Блок запечатлел драму, связанную с борьбой в его душе аскетически целомудренного отношения к женщине, к которому обязывал статус монаха, с чувством вожделения, естественным телесно-жизнерадостным восприятием женской красоты. Конфликт тем не менее разрешается молитвой героя Деве Марии с надеждой на снисхождение к его человеческой слабости.

В то время как средневековая теология преимущественно воспринимала Богородицу как сосуд для зачатия от Святого Духа, Блок тонко постигает инстинкт материнства во взглядах Богородиц, изображенных на иконостасах. В сумрачных залах базилик Сиены загадочно смотрят на поэта лики Мадонн, которые ласково «щурят длинные глаза», вглядываясь во мрак с одной только мыслью — защитить сына от зла мира. Не случайно в очерке «Вечер в Сиене» 1909 г. он снова обращается к образам этих Богородиц, ассоциируя их с простыми, немного лукавыми итальянками, наблюдающими за мирскими заботами своих мужей.

Поэтическая агиография Марии в экфрасисах *Благовещения и Успения*: тема сакрального брака

В работах итальянских мастеров внимание поэта привлекли только два сюжета, Благовещения и Успения, которые стали источниками одноименных стихотворений — экфрасисов — в то время как церковная иконография разрабатывала и другие эпизоды из жизни Богородицы. Так, пределла фра Беато Анджелико состояла из пяти панелей, на которых в хронологическом порядке были изображены сцены Рождества и Обручения, Благовещения и Поклонения волхвов, Представления в храме и Вознесения. С опорой на фрески художников раннего Возрождения поэт создает свою собственную версию агиографии Марии. Начинается она не с зачатия и рождества Богородицы, а с ключевого для Блока момента в ее земном житии — мистической встречи девственницы с неземным ангелом. Выбор поэтом только двух живописных эпизодов, связанных с житием Марии, чудесной встречи с архангелом и ее мирной кончины, не случаен, он основан на идее богообщения и цикличности жизненных процессов в природе и человеке.

«Благовещение»

Установлено, что стихотворение «Благовещение» является экфрасисом работы Джанниколы ди Паоло Манни середины 1490-х гг., написанной яичной темперой [22], в которой, по мнению искусствоведов, нашло отражение влияние умбрийской школы живописи[6]. У ее истоков находятся

6 В настоящее время находится в Вашингтоне. Схожая по сюжету и композиции фреска «Благовещение» фра Беато Анджелико отлична от панели ди Паоло Манни по степени выра-

творения фра Анжелико, автора алтарного образа «Благовещения», созданного для доминиканского монастыря во Фьезоле на основе апокрифических легенд из *Золотой легенды* [36]. Мотив встречи Марии с архангелом лег также в основу картины маслом «Благовещение» (1488–1490) Пьетро Перуджино, хранящейся в церкви Санта Мария Нуова в Фано.

Стихотворение «Благовещение» между тем является не столько герменевтикой фрески ди Паоло Манни, сколько оригинальным произведением изобразительного искусства, созданным поэтом средствами языка, с целью реализации собственной творческой задачи. Подобный экфрасис в литературно-теоретических исследованиях известен как «трансформативный», изображающий то, что «выходит за рамки картины, послужившей источником вдохновения» [27, p. 22]. Переход к трансформативному экфрасису означает, что Блок в значительной мере сам становится художником, живописуя словом.

На панели ди Паоло Манни Гавриил изображен еще более чувственным, чем у Перуджино, в глазах его заметна затаенная страсть. Однако, так же как и его предшественник, он не разрушает догмата о непорочном зачатии. В блоковском экфрасисе работы ди Паоло исключен мотив благой вести от Св. Духа, изображенный у художника в виде золотых лучей, направленных на Марию. Упраздняя этот трансцендентный, традиционный для религиозной живописи мотив, Блок сосредоточивает свое внимание на взаимоотношениях Гавриила и Марии. Приход архангела на землю изображен как объяснение в любви. Опираясь на художественные особенности трактовки темы Благовещения и Успения в умбрийской живописи так же, как ди Паоло Манни или фра Анджелико, Блок наделяет образы Гавриила и Марии человеческими переживаниями и чувствами, многократно усиливая их и доводя до экстаза.

Воссоздавая живой образ Мадонны как молодой женщины из Умбрии, согласно обычаю занимавшейся рукоделием, Блок раскрывает ее внутреннее состояниие: душа Марии полна неясных предчувствий и затаен-

зительности персонажей. Лица ангела и Марии у него не столь выразительны; они идеализированы, даже бесплотны, более соответствуя готике, чем Кватроченто. Кроме того, он вводит дополнительный библейский мотив искушения, отсутствующий у ди Паоло, изображая Эдем и намекая на связь между образами совершившей грехопадение Евой и Марией, воспринявшей божественную весть, исходящую от Духа Святого в виде золотых лучей. У ди Паоло все внимание сосредоточено на фигурах Гавриила и Марии.

ных надежд, так как с детства ее посещали странные мистические видения. Однако, как и все девушки ее возраста, Мария мечтает о любви, и эти первые эротические желания поэт символически передает через образ красных роз, вспыхивающих, как пламя, на оградах домов. Склоняясь к шелкам, она ткет свой узор, но внезапно явившийся с неба ангел нарушает ее одиночество. Видимо, пораженный чудесной и детальной техникой рисунка, а также интенсивностью примененных красок мастера из Перуджи, Блок прибегает к хроматической символике золотого и красного, сочетающей сакральное золотое с красным, пламенем страсти: «И внезапно — красные одежды / Дрогнули на золоте стены» [39, т. 3, с. 81]. Сакральна и сама женская красота, отраженная в эпитете «золото ресниц» [39, т. 3, с. 81].

Автор экфрасиса вводит новые живописные детали, которые возникают в его воображении в связи с интерпретацией Благовещения как встречи земной женщины с неземным гостем. Вступая с Марией в беседу, архангел обращается к ней не евангельскими словами Евангелия от Луки (1: 35), а исполненными страсти словами лермонтовского Демона, обращенными к Тамаре: «Здравствуй! Ты полна красы!» [39, т. 3, с. 81, 760]. Гавриил недвусмысленно дает понять, что ее целомудрие будет нарушено, и это приводит девушку в трепет: «И она дрожит пред страстной вестью, / С плеч упали тяжких две косы...» [39, т. 3, с. 81]. Здесь уже нет ни следа мягкой поэтичности, характерной для работ фра Анджелико, но есть смущение, присутствующее в работе ди Паоло Манни. Создавая образ Марии, итальянский художник передавал сложную психологию своей героини, выдающую смятение чувств и смирение. В экфрасисе Блока поющий ангел спускается все ниже, и взор Марии становится замутненным страстью. Не в силах поверить в то, что именно она избранница, в бессильном жесте закрывая рукою грудь, она не может ни встать, ни вздохнуть под тяжестью ангельских крыл. Блок передает многоцветность этих крыльев, которые у ди Паоло Манни имеют «красную подкраску с фиолетовыми пурпурными мазками на поверхности, состоящими из смеси лазурита, свинцовых белил и ультрамарина и украшенными полукруглыми бликами из сусального серебра» [31, p. 99]. Вопреки христианскому догмату непорочного зачатия, в следующей строфе Блок изображает сцену Благовещения как акт соития Марии и посланного к ней ангела, воспылавшего к Деве страстным чувством и нарушившим святой обет: «И тогда — незнаемою болью / Озарился

светлый круг лица... / А над ними — символ своеволья — / Перуджийский гриф когтит тельца» [39, т. 3, с. 81][7].

В последней строфе лирический герой в роли художника изображен тайным очевидцем любовного экстаза, который он расценивает как акт соединения божественной плоти с человеческой и потому имеющий сакральное значение, переданное через его слова на латыни "Profani, procul ite, / Hic amoris locus sacer est" [39, т. 3, с. 81].

Восприятие этого стихотворения как святотатственного в ранней критике, в частности у С. Маковского [13, с. 154], либо как «демонической сексуальности» [17], «демонизма сладострастия» [20], «кощунственно-эротической» кульминации падения поэта [10] в современных трактовках, противоречит, по нашему мнению, творческому замыслу Блока. Отходя от христианской парадигмы, он прибегает здесь к традиционной для ренессансной и античной эстетики мифологеме *«священного брака»* (*ἱερὸς γάμος*), примиряющей христианство с древним язычеством, а средневековое искусство — с новым художественным мировоззрением, возрождавшим античный мотив мистериального единства духа и плоти. Земной женщине, воспринявшей весть свыше и родившей дитя от Бога, как и всему в мире, также суждено было умереть. Поэтому поэтический диптих Блока завершается картиной погребения Марии и ее «восхищением» в мир иной, оптимистически разрешая тем самым ключевую в цикле тему смерти и бессмертия.

«Успение»

Стихотворение «Успение» является продолжением поэтического мифа Мадонны у Блока в форме экфрасиса фрески «Смерть Девы Марии» Филиппо Липпи (1467–1469), флорентийского художника, почти исключительно изображавшего сцены из жития Пресвятой Девы на основе *Золотой легенды* Иакова Ворагинского [37]. Название фрески связано с одной из версий позднего марианского богословия о смерти Девы Марии с последующим ее вознесением[8]. Фреска располагалась на апсиде за трансептом,

7 Эрос в образе хищной птицы из средневековых бестиариев был характерен для любовной лирики треченто [32, p. 78].

8 В латинском предании "Mors Beatae Mariae Virginis" Богородица возносится на небо к Богу Отцу в сопровождении ангелов. Блок следует восточному изводу легенды, озаглавливая стихотворение «Успение» ("Dormition"). По другой версии марианского богословия, Мария вознеслась нетленной из этого мира в славу небесную.

совмещенным с центральным нефом в Успенском кафедральном соборе Сполето. По мнению историков искусства, основой фигуративного гения Липпи как художника было то, что он умел затронуть первичные чувства и эмоции, проистекающие из бездонной глубины человеческой психики, передавая в эпизодах священной истории живые земные чувства и страдания [33]. Поэтому при внешнем сходстве композиций Липпи и русского поэта, объединенных мистериальным значением происходящего, они содержат существенные отличия, отмеченные О. Кузнецовой [11]. Рассмотрим их более подробно.

Ренессансные художники уделяли большое внимание бытовой и природной среде. В картине Липпи Блока привлек прежде всего ландшафтный фон сцены погребения усопшей Девы, обрамленной буколическим пейзажем как открытым, кажущимся беспредельным, пространством, которое воплощает единение мира идеального и мира реального. На фреске итальянского мастера мы видим типичную горную местность Тосканы без элементов церковной архитектуры, где посреди зеленой долины на переднем плане в гробу, покрытом красной плащаницей, лежит уже пожилая Мария. Перед ней — две скорбящие женщины, лицом обращенные к зрителю. В сцене прощания с Марией присутствуют и те, кто знал ее на земле, и высшие силы. Мария умерла с выражением умиротворения и покоя, может быть даже усталости, на лице. Над ней склонились ангел и мужи, облаченные в богатые одежды, в их числе — цари, стоящие в изголовье, а у ног — простые люди. В отличие от Липпи, Блок сводит к минимуму фигуры у гроба. Сохраняя эффект присутствия архангела Гавриила при успении, он запечатлевает чувства, которые испытывает ангел, явившийся Марии в юности, а теперь уже состарившийся. Если на фреске Липпи архангел лишь сжимает руки в мольбе, то у Блока он, «уже не шумный и не ярый», как в день Благовещения, влагает ей в руки белые цветы (лилии), традиционный символ чистоты Девы Марии.

Отличаются композиции и по способу расположения людей в пространстве. У Липпи волхвы находятся рядом с гробом в изголовье, у Блока же на место погребения приходят только их тени. Волхвы уже пребывают в ином мире, но они живы, и их души присутствуют при погребении, чтобы почтить память Марии, как когда-то чтили Младенца Бога, к которому привела их вифлеемская звезда.

Освятив в идеальном образе Марии притягательную женскую красоту в сочетании с добродетелью, поэт сделал божественным в своем художественном мире физическую любовь как источник жизни на земле и одновременно духовного преображения.

Прощание с Марией изображено в вечернее время, и сакральность этого часа подчеркнута золотым отблеском солнца на вершинах гор. О беге времени говорит и то, что пастухи, сгонявшие когда-то в день рождества Младенца Бога с гор стада, теперь уже седые. Хронотоп в экфрасисе «Успения» динамичен. Цикличность жизни у Блока проступает и в изображении суточного движения времени. День успения клонится к вечеру, переходящему в ночную мглу, соединяя временное с вечным. Окружающее пространство приобретает вневременной сакральный смысл, когда космос в промежутке между вечерним и утренним часами наполняется звездами и нимбами ангелов и святых. В результате создается эффект *двоемирия,* который несет в себе идею вечной жизни духа и вечно обновляющейся природы. Цикл человеческой жизни, в идеале стремящейся к совершенству, не тождественен природному циклу, где все повторяется без изменения. Он несет в себе не только обновление, но и преображение. Образ «смертного ангела» в экфрасисе мифологизирован, будучи заимствован Блоком из апокрифического сборника V в. *Transitus Mariæ*: согласно преданию, Мария встречает на Елеонской горе ангела, также ставшего персонажем ренессансной живописи[9], который подает ей пальмовую ветвь с дерева жизни и сообщает о ее скорой смерти. Встреча смертного человека, мужчины или женщины, с богами или посланцами богов в античной мифологии считались благодатными, так как даровали людям бессмертие. В данном случае в экфрасисе картины Липпи происходит трансцендентный акт: преображение души Марии в бессмертную, причастную к вечной жизни в раю, — можно догадаться, что ангел восхитит душу Марии на небо, где она пребудет вечно. Горизонтальная координата пути заканчивается, и начинается вертикальная, трансцендентная. Сакральность пространства, в котором находится теперь герой, визуально описывается вертикальным поднятием на высоту: из леса до «далеких вершин», долин, гор и выше, к «крутым оврагам».

Кроме того, к основной христианской теме вознесения Марии поэт подключает знания из области древних аграрных религий. Обращает на

9 Как на панели со сценами из жизни Марии в Сиенском соборе, к примеру.

себя внимание то, что Блок изображает лежащую в гробу Марию помолодевшей. Превращение старухи в молодую женщину в мифологии северных стран знаменовало собой омоложение земли новым, молодым королем. Видимо, поэтому «Успение» завершается картиной весеннего возрождения земли. Блок прибегает здесь к поэтике контраста живого и мертвого, оттеняя, как и на фреске Липпи, безжизненность скал зеленью долины, где, как бы в противовес смерти, на горных склонах триумфально продолжается жизнь: «поет ручей, цветет миндаль». В данном мотиве, несомненно, возрождается магический смысл сакрального брака, заключенного мужским божеством со смертной, дающий власть над природой. В древности считалось, что подобное брачное соединение является залогом ежегодного циклического процесса обновления природы [17]. Таким образом, встреча с небесным гостем даровала земной женщине бессмертие, возрождая землю к новой жизни в ее цикличности. Здесь налицо перекличка с метафорой весны в глазах равеннских девушек, традиционно соотнесенная с плодородием, что верно подмечено Д. Пирогом [34]. Кроме того, в композиции «Успения» просматривается гуманистический миф гармонии человека и природы как свойство ренессансной живописной эсетики, о котором шла речь выше.

Художник, запечатлевший в красках встречу божественного и земного как миг любви, также удостоен вечности, а его имя — земной славы. Поэтому блоковский цикл завершается эпитафией Полициано на смерть Филиппо Липпи в функции интертекста.

Заключение

Осмысливая преходящий характер и амбивалентность эротизированного образа женской красоты, Блок ищет пути разрешения его противоречивости. Как очарованного странника, жажда новизны ведет его по Италии, где он окунается в суету городов и жизненные просторы, запечатлевая в памяти тонущий в голубоватой дымке заката город и умбрийские дали. Взаимосвязь внутренних переживаний с образами ренессансной культуры открывает перед ним новые горизонты, отражающие процессы внутренних изменений, затрагивающих душу лирического героя. Тема демонизма чувственной женской природы в творческом сознании поэта сменяется мыслью о ее сакральности. Итальянские художники навели Блока на мысль счаст-

ливого соединения христианской религии с древними аграрными культами матери-земли. Это открытие знаменовало переоценку ценностей. Цикл наполнен конкретно-чувственными образами. Не случайно в нем содержится аллюзия к роману Данте «Новая жизнь» (“Incipit vita nova”, 1292–1295), из которого Блок берет на вооружение *мотив внезапного изменения всей жизни* благодаря встрече с женским образом, в котором гармонично соединяется духовное и плотское. Это происходит благодаря новому творческому импульсу, исходящему из неувядающего искусства Итальянского Возрождения, в центре которого находится образ Мадонны.

Список литературы

Исследования

1 *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2008.

2 *Брагина Л.М.* Гуманизм // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 477–478.

3 *Быстров В.Н.* Италия — «другая родина» Блока (Предыстория и интерпретация «Итальянских стихов» // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 266–270.

4 *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.

5 *Дажина В.Д.* Боттичелли // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 222–225.

6 *Даниэлян Э.С.* Италия в рецепции русских символистов (В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов) // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 219–227.

7 *Дзуцева Н., Кулигина В.* А. Блок. Вяч. Иванов: мифологема Италии // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 297–309.

8 *Игошева Т.В.* «…Читаю книги о Возрождении и вычитал много замечательного»: о блоковском восприятии Италии после итальянской поездки 1909 г. // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 266–274.

9 *Кантор К.М.* Живопись в проекте западноевропейской культуры// Тысячеглазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. М.: Искусство, 1990. 520 с.

10 *Кошемчук Т.А.*, *Самарина М.* Лирический цикл А.А. Блока «Итальянские стихи»: поэтическая рецепция Италии и кульминация периода «антитезы» // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 1. С. 276–301. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-276-301

11 *Кузнецова О.А.* Блок и Фра Филиппо Липпи // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 247–257.

12 *Магомедова Д.М.* Книга А. Блока «Молния искусства»: проблемы композиции и издания // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 208–218.

13 *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Нью-Йорк: Орфей, 1986. 363 с.

14 *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: сб. ст. и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 90–121.

15 *Меднис Н.Е.* Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. № 10. С. 58–67.

16 *Мочульский К.В.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / сост. авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1997. 479 с.

17 *Пайман А.* Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: в 2 кн. М.: Наука, 2005. Кн. 2. 280 с.

18 *Полонский В.В.* Русская «дантеана» рубежа веков: к вопросу о типологии рецепции классического наследия в культуре модернизма // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 194–207.
19 *Рылова А.Е.* Плат/Платок в лирике и драме «Песня Судьбы» А. Блока // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 194–207.
20 *Седакова О.* В поисках взора: Италия на пути Блока // Поэтика. М: Русский Фонд Содействия Образованию и Науки, 2010. С. 277–289.
21 *Соловьев С.В.* Изобразительное искусство и архитектура // Культура возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 681–691.
22 *Титаренко С.Д.* Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 228–246.
23 *Хлодовский Р.И.* Гуманизм, народная традиция и классический ренессансный стиль в поэзии Анджело Полициано // Средние века. 1984. № 47. С. 72–99.
24 *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
25 *Argan G.C.* Fra Angelico. Madrid: Casimisro libros, 1955. 104 p.
26 *Coleman J.K.* “Furor and Philology of Angelo Poliziano”. New worlds and the Italian renaissance contributions to the history of European intellectual culture. Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 251–290.
27 *De Armas F.* Ekphrasis in the Age of Cervantes. New York: Bucknell UP, 2005. 241 p.
28 *Dempsey Ch.* The Early Renaissance and Vernacular Culture. Harvard University Press, 2012. 384 p.
29 *Farran y Mayoral I.* Prólogo // Angelo Poliziano. Barcelona: Yunque, 1940. 101 p.
30 *García Pérez M.I.* El concepto de la belleza en la obra de Agnolo Firenzuola. Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética. 2021. No. 19. P. 266–278.
31 *Higgitt C., Spring, M., Reeve, A. and Syson L.* Working with Perugino: The Technique of an Annunciation attributed to Giannicola di Paolo. National gallery Technical Bulletin. Renaissance. Siena and Perugia. 1490–1510. London: Yale University Press, 2006. Vol. 27. P. 96–110.
32 *Mallette K.* The Kingdom of Sicily, 1100–1250. A Literary History. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. 224 p.
33 *Paolucci A.* Filippo Lippi. Milano: Giunti Editore, 2007. 50 p. (Dossier d’Art, 234)
34 *Pirog G.* Aleksandr Blok’s italianskie stikhi. Confrontation and Disillusionment. Slavika Publischers Inc.Columbus, 1983. 203 p.
35 *Tonelli L.* L’amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento. Florencia, Sansoni, 1933. 323 p.
36 *Vorágine, S. de la.* Prefacio del doctor Graesse. La leyenda dorada. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 496 p.
37 *Whitford F.* Klimt. Destino Thames and Hudson, 1992. 215 p.

Источники

38 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 1997.

39 *Marrullo M., Poliziano A., Sannazzaro J.* Poesie Latine. Milano; Napoli: Einaudi Editore, 1964. Vol. 2. 170 p.

References

1 Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2008. (In Russ.)

2 Bragina, L.M. "Gumanizm" ["Humanizm"]. *Kul'tura Vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 477–478. (In Russ.)

3 Bystrov, V.N. "Italiia — 'drugaia rodina' Bloka (Predystoriia i interpretatsiia 'Ital'ianskikh stikhov'." ["Italy, Blok's 'Other Homeland' (Background and Interpretation of 'Italian Poems'."] *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 266–270. (In Russ.)

4 Ginzburg, L. *O lirike* [*About Lyrics*]. 2nd ed., rev. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1974. 407 p. (In Russ.)

5 Dazhina, V.D. "Botticheli" ["Botticheli"]. *Kul'tura Vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 222–225. (In Russ.)

6 Danielian, E.S. "Italiia v retseptsii russkikh simvolistov (V. Briusov, A. Blok, Viach. Ivanov)" ["Italy Perceived by Russian Symbolists (V. Brusov, A. Blok, Vyach. Ivanov"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 219–227. (In Russ.)

7 Dzutseva, N., and V. Kuligina. "A. Blok. Viach. Ivanov: mifologema Italii" ["A. Blok and Vyach. Ivanov: The Mythologeme of Italy"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 297–309. (In Russ.)

8 Igosheva, T.V. "'…Chitaiu knigi o Vozrozhdenii i vychital mnogo zamechatel'nogo': o blokovskom vospriiatii Italii posle ital'ianskoi poezdki 1909 g." ["'…I Am Reading Books on the Renaissance and Have Read Many Wonderful Things': On Blok's Perception of Italy After the Italian Trip"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 266–274. (In Russ.)

9 Kantor, K.M. "Zhivopis' v proekte zapadnoevropeiskoi kul'tury" ["Painting in the Project of Western European Culture"]. *Tysiacheglazyi Argus. Iskusstvo i kul'tura. Iskusstvo i religiia. Iskusstvo i gumanizm* [*Thousand-Eyed Argus. Art and Culture. Art and Religion. Art and Humanism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 520 p. (In Russ.)

10 Koshemchuk, T.A., and M. Samarina. "Liricheskii tsikl A.A. Bloka 'Ital'ianskie stikhi': poeticheskaia retseptsiia Italii i kul'minatsiia perioda 'antitezy'." ["The Lyrical Cycle of A.A. Blok 'Italian Poems': Poetic Reception of Italy and the Culmination of the Period of 'Antithesis'."] *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 276–301. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-276-301 (In Russ.)

11 Kuznetsova, O.A. "Blok i Fra Filippo Lippi" ["Blok and Fra Filippo Lippi"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 247–257. (In Russ.)

12 Magomedova, D.M. "Kniga A. Bloka 'Molniia iskusstva': problemy kompozitsii i izdaniia" ["A. Blok's Book 'The Lightning of Art': Problems of Composition and Edition"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 208–218. (In Russ.)

13 Makovskii, S. *Na Parnase "Serebrianogo veka"* [*On Parnassus of the "Silver Age"*]. New York, Orfei Publ., 1986. 363 p. (In Russ.)

14 Matich, O. "Pokrovy Salomei: eros, smert' i istoriia" ["Veils of Salome: Eros, Death and History"]. *Erotizm bez beregov: sbornik statei i materialov* [*Eroticism Without Shores: Collection of Articles and Materials*], comp. M.M. Pavlova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, pp. 90–121. (In Russ.)

15 Mednis, N.E. "Religioznyi ekfrasis v russkoi literature" ["Religious Ekphrasis in Russian Literature"]. *Kritika i semiotika*, no. 10, 2006, pp. 58–67. (In Russ.)

16 Mochul'skii, K.V. *Aleksandr Blok. Andrei Belyi. Valerii Briusov* [*Alexander Blok. Andrei Bely. Valery Bryusov*], comp., foreword and comm. by V. Kreid. Moscow, Respublika Publ., 1997. 479 p. (In Russ.)

17 Paiman, A. *Angel i kamen'. Zhizn' Aleksandra Bloka: v 2 kn.* [*The Angel and the Stone. The Life of Alexander Blok: in 2 books*], book 2. Moscow, Nauka Publ., 2005. 280 p. (In Russ.)

18 Polonskii, V.V. "Russkaia 'danteana' rubezha vekov: k voprosu o tipologii retseptsii klassicheskogo naslediia v kul'ture modernizma" ["Russian 'Danteana' at the Turn of the Century: On the Question of the Typology of Reception of the Classical Heritage in the Culture of Modernism"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 194–207. (In Russ.)

19 Rylova, A.E. "Plat / Platok v lirike i drame 'Pesnia Sud'by' A. Bloka" ["Plat / Platok in the Lyrics and Drama 'Song of Fate' by A. Blok"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 194–207. (In Russ.)

20 Sedakova, O. "V poiskakh vzora: Italiia na puti Bloka" ["In Search of the Gaze: Italy on Blok's Way"]. *Poetika* [*Poetics*]. Moscow, Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniiu i Nauki Publ., 2010, pp. 277–289. (In Russ.)

21 Solov'ev, S.V. "Izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura" ["Fine Art and Architecture"]. *Kul'tura vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 681–691. (In Russ.)

22 Titarenko, S.D. "Poetika vizual'nogo obraza u A. Bloka i traditsii ital'ianskoi zhivopisi Srednevekov'ia i Vozrozhdeniia" ["Poetics of A. Blok's Visual Image and the Traditions of Italian Painting of the Middle Ages and the Renaissance"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 228–246. (In Russ.)

23 Khlodovskii, R.I. "Gumanizm, narodnaia traditsiia i klassicheskii renessansnyi stil' v poezii Andzhelo Politsiano" ["Humanism, Folk Tradition and Classical Renaissance Style in the Poetry of Angelo Poliziano"]. *Srednie veka*, no. 47, 1984, pp. 72–99. (In Russ.)

24 Iatsenko, E.V. "'Liubite zhivopis', poety…'. Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaia model" ["'Love Painting, Poets…'. Ekphrasis as an Artistic and Worldview Model"]. *Voprosi filosofii*, no. 11, 2011, pp. 47–57. (In Russ.)

25 Argan, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid, Casimisro libros, 1955. 104 p. (In Spanish)
26 Coleman, James K. "Furor and Philology of Angelo Poliziano." *New Worlds and the Italian Renaissance Contributions to the History of European Intellectual Culture*. Leiden, Boston, Brill, 2012, pp. 251–290. (In English)
27 De Armas, Frederick A. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. New York, Bucknell UP., 2005. 241 p. (In English)
28 Dempsey, Charles. *The Early Renaissance and Vernacular Culture*. Harvard, Harvard University Press, 2012. 384 p. (In English)
29 Farran y Mayoral, Josep, editor. *Angelo Poliziano*. Barcelona, Yunque, 1940. 101 p. (In Spanish)
30 García Pérez, María-Isabel. "El concepto de la belleza en la obra de Agnolo Firenzuola." *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, no. 19, 2021, pp. 266–278. (In Spanish)
31 Higgitt, Catherine, Marika Spring, Anthon Reeve, and Luke Syson. "Working with Perugino: The Technique of an Annunciation attributed to Giannicola di Paolo." *National gallery Technical Bulletin. Renaissance. Siena and Perugia. 1490–1510*, vol. 27. London, Yale University Press, 2006, pp. 96–110. (In English)
32 Mallette, Karla. *The Kingdom of Sicily, 1100–1250. A Literary History*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005. 224 p. (In English)
33 Paolucci, Antonio. "Filippo Lippi." Milano: Giunti Edidtore, 2007. 50 p. (Dossier d'Art, 234) (In Italian)
34 Pirog. Gerald. *Aleksandr Blok's Ital'yanskie stikhi. Confrontation and Disillusionment.* Columbus, Ohio, Slavika Publ., 1983. 203 p. (In English)
35 Tonelli, Luigi. *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*. Firenze, Sansoni, 1933. 323 p. (In Italian)
36 Vorágine, Santiago. *Prefacio del doctor Graesse. La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. 496 p. (In Spanish)
37 Whitford, Frank. *Klimt.* Barcelona, Destino, Thames and Hudson, 1992. 215 p. (In Spanish)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PSQTOD
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53 +
83.3(2Рос=Рус)52

ОПЕРЕЖАЯ Л.Н. ТОЛСТОГО: ТОЛСТОВСКИЕ ТЕМЫ И ТОЛСТОВСКИЙ «ТОН» В РАННЕЙ ПРОЗЕ И.А. БУНИНА

© 2024 г. Е.Р. Пономарев
Институт мировой литературы Российской академии наук, Москва, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, С.-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 25 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-206-221

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при поддержке РНФ (проект № 22-18-00347 «Раннее творчество И.А. Бунина: поэзия, проза, критика, публицистика, переводы (1883–1902 гг.)»)

Аннотация: Влияние Л. Толстого на творчество И.А. Бунина неоднократно рассматривалось в научной литературе, в том числе и автором этой статьи. Настоящая работа существенно расширяет традиционный взгляд, впервые включая в сферу этого влияния самую раннюю прозу Бунина, начиная с двух первых напечатанных рассказов. Показан ранее не замеченный процесс «опережения», когда Бунин пишет рассказы на некоторые характерно толстовские темы чуть раньше Толстого, а затем с восторгом читает написанное на ту же тему Толстым. «Опережение» представляется чрезвычайно важным моментом в осознании Буниным своей творческой близости Толстому. Вторая часть статьи рассматривает толстовский «тон» в некоторых произведениях Бунина, а также использование темы Толстого и толстовства в ранних рассказах как приема актуализации диалогов, моральной оценки персонажей. Статья демонстрирует, что влияние Толстого на Бунина-прозаика началось с самых первых опытов последнего и ощущалось на протяжении всего раннего творчества.

Ключевые слова: Бунин, раннее творчество, Лев Толстой, поэтика, литературные влияния.

Информация об авторе: Евгений Рудольфович Пономарев — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. р. Фонтанки, д. 15, 191011 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5508-6532

E-mail: eponomarev@mail.ru

Для цитирования: *Пономарев Е.Р.* Опережая Л.Н. Толстого: толстовские темы и толстовский «тон» в ранней прозе И.А. Бунина // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 206–221. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-206-221



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

AHEAD OF LEO TOLSTOY: TOLSTOY'S THEMES AND TOLSTOY'S "TONE" IN THE EARLY PROSE OF IVAN BUNIN

© 2024. Evgeny R. Ponomarev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, Russia
Received: February 25, 2024
Approved after reviewing: April 15, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The reported study was carried out at the IWL RAS and funded by the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00347 "Early Works of Ivan Bunin: Poetry, Prose, Criticism, Journalism, Translations (1883–1902)."

Abstract: Many researchers, including the author of this article, repeatedly examine the influence of Leo Tolstoy on Ivan Bunin's works. The article significantly expands the traditional view, for the first time including within the sphere of this influence Bunin's earliest prose, starting with the first two published stories. The research demonstrates the process of "being ahead of Tolstoy": it means that Bunin writes stories on some characteristically Tolstoy's topics a little earlier than Tolstoy himself and then reads with delight what Tolstoy wrote on the same matter. "Being ahead" represents a crucial moment in Bunin's awareness of his creative affinity with Tolstoy. The second part of the article examines Bunin's use of Tolstoy's "tone" in some of his works, as well as the use of Tolstoy's theme and the theme of Tolstoyism in early stories as a technique for actualizing dialogues, as well as a moral assessment of characters. The article demonstrates that Tolstoy's influence on Bunin's prose began with the first opuses and continued throughout all his early work.

Keywords: Bunin, early works, Leo Tolstoy, poetics, literary influence.

Information about the author: Evgeny R. Ponomarev, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Russian Christian Academy for Humanities, Fontanka Emb., 15, 191011 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5508-6532

E-mail: eponomarev@mail.ru

For citation: Ponomarev, E.R. "Ahead of Leo Tolstoy: Tolstoy's Themes and Tolstoy's 'Tone' in the Early Prose of Ivan Bunin." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 206–221. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-206-221

В последние годы жизни И.А. Бунин вспоминал о своих первых впечатлениях от чтения Л.Н. Толстого:

> Не помню, когда именно начал я читать Толстого и как случилось, что я выделил его из прочих. Бывает, что человек открывает что-нибудь прекрасное и дорогое для него внезапно, с изумлением. Этого со мной по отношению к Толстому не было, такой минуты я не помню [10, с. 66].

В основополагающих монографиях о Бунине, созданных в XX в. [4; 6], утверждалось, что толстовское влияние на творчество Бунина начинается примерно тогда же, когда Бунин увлекся толстовством и провел чуть больше года в кругу толстовцев, — т. е. во время жизни писателя в Полтаве в 1892–1894 гг. Несколько рассказов, созданных в эти годы и через некоторое время напечатанных в народническом «Русском богатстве», наряду с непринятым в этот журнал рассказом «На даче», традиционно именовались толстовскими [5]. При этом почти незамеченным осталось влияние творчества Л.Н. Толстого на самое раннее творчество Бунина.

Самые первые опубликованные прозаические опыты Бунина — «Два странника» и «Нефедка» (оба 1887) — довольно близки толстовской тематике конца 1880-х гг. Оба произведения так или иначе рассказывают о духовном преображении человека. Еремушка из «Двух странников» (в варианте 1889 г., напечатанном в «Орловском вестнике», имя главного героя изменится на Тимоша), как бы спасает собственной (праведной) смертью душу пьяного мужика, зарезанного беглым монахом Рафаилом ради денег. Этот смысл не прочитывается напрямую, но он ощутим в под-

тексте; его формирует ключевая фраза, произнесенная главным героем: «...не губи душу его! Куда она должна пойти?.. Ведь в ад... Братик, послушайся, не льстись!..» [11, стб. 1227]. Если же, допустим, не заметить этот подтекст, то рассказ все равно ориентирован на нравственную проблему: уклонение героя от греха (Рафаил предлагает Еремушке соучастие в краже и убийстве) стоит ему жизни, но, так или иначе, Еремушка умирает как праведник. Он не смог предотвратить убийства и замерзает в метель в снежном поле, не найдя дорогу к жилью. Череду «метельных текстов», прослеженных в творчестве Бунина К.В. Анисимовым [1], на наш взгляд, следует начинать не «Хозяином и работником» Толстого, прочитанным Буниным сразу после выхода рассказа в 1895 г., а значительно раньше — «Двумя странниками» 1887 г. В этом случае самый первый замерзающий в поле герой Бунина (а замерзающих героев в дальнейшем его творчестве будет немало) в какой-то мере предшествует купцу Брехунову и его преображению. Собственно, произведение на тему замерзания (очень национальное, связанное с малой заселенностью российских просторов и необустроенностью дорог) стало первым произведением Бунина, в котором он пытается заглянуть в сам процесс умирания. Пристальный интерес к смерти и умиранию, безусловно, роднит его с Толстым тематически, что позднее будет подчеркнуто и в книге «Освобождение Толстого». Предсмертным видениям Еремушки посвящена вся последняя главка рассказа — и здесь типологическим ориентиром молодому Бунину могли послужить сразу два текста Толстого.

Во-первых, это 12 глава рассказа «Севастополь в мае» с предсмертными мыслями ротмистра Праскухина, занимающими большую часть главы. В.Н. Муромцева-Бунина утверждала, что Ваня Бунин подростком читал «Севастопольские рассказы». Этот эпизод мог отложиться в его памяти еще и потому, что его в подробностях цитирует Н.Г. Чернышевский в статье 1856 г. (той самой, в которой появляется словосочетание «диалектика души»), посвященной «Детству», «Отрочеству» и военным рассказам Толстого. Полагаем, осваивая критическое наследие Чернышевского (а с этим наследием его непременно должен был познакомить старший брат Юлий), Бунин наверняка прочитал эту статью. Во-вторых, это рассказ Толстого «Метель» (1856). Видения, которые посещают заснувшего героя под завывания холодного ветра (в этом рассказе герой не умирает, история имеет счастливый конец), тоже могли (если юный Бунин был знаком с этим

произведением Толстого) типологически повлиять на последнюю часть «Двух странников».

История, рассказанная в «Нефедке», приводит к духовному преображению главного героя — в отличие от первого рассказа, не предсмертному, а предполагающему все дальнейшее изменение жизни. И хотя Нефедка обретает новый смысл жизни именно в Рождественскую ночь и, привлеченный церковным благовестом, приходит на службу в храм (Толстой, как известно, полагал, что традиционные христианские праздники не имеют мистического значения, а официальную церковь вообще не считал подлинно христианской), типологически это именно то покаяние и преображение, когда человек отрекается от прежней неправедной жизни и меняет все свое поведение. Духовные переломы, покаяние и преображение вошли в моду, в том числе и в литературе, после появления трактатов «Исповедь» и «В чем моя вера?». Сыграла важную роль в этом процессе и повесть «Смерть Ивана Ильича», опубликованная в 1886 г.[1] Таким образом, Бунин, не совсем по-толстовски оркеструя сюжет, пишет на важную толстовскую тему.

Продолжая эту систему тематико-типологических аналогий, можно отметить, что сюжет рассказа Бунина «День за день: Старая история» (опубликован в «Орловском вестнике» 22 ноября 1889 г.) соотносим с проблематикой «Крейцеровой сонаты» (опубликована в 1890 г., в том же году прочитана Буниным). Бунин вновь как бы предвосхитил проблематику, поднятую Толстым, предложив зарисовку состоятельной елецкой семьи, где муж и жена, во-первых, ничем не занимаются, по Толстому — живут пустой жизнью, а во-вторых, по сути, чужие друг другу люди. В отличие от рассказов с крестьянской тематикой, мотивное наполнение темы звучит вполне по-толстовски:

> Она сама не знала, зачем вышла замуж за Кондаурова. Когда они венчались, она не думала определенно о цели этой свадьбы; венчалась потому, что другие венчаются, выходят замуж, — и она должна была идти. <…> Пре-

1 Мы не можем сказать точно, прочитал ли шестнадцатилетний Бунин повесть именно тогда, когда с ней знакомилась вся читающая Россия, или на несколько лет позже. Впоследствии он неоднократно будет говорить и писать о «Смерти Ивана Ильича». А в 1933 г. в интервью газете «Сегодня», описывая литературную ситуацию 1880-х гг., поставит «Смерть Ивана Ильича» рядом с «Крейцеровой сонатой» как самые значительные произведения той эпохи. См. подробнее: [2, с. 16].

> жде она почему-то вовсе не чувствовала болезненного чувства неудовлетворенности от того, что жила день за днем, однообразно и скучно; теперь же это чувство развилось до громадных размеров.
>
> — Господи! что же будет дальше, — думала она, и болезненная тоска все возрастала; неужели я теперь погребена и на целую, да, на целую жизнь осталась в Ельце?.. Неужто дни будут проходить так же бесцельно. Вот теперь зима, потом весна, лето и опять все сначала. И весна, и зима, и лето — я наперед знаю, как пройдут. Те же дни, тот же обед, сцены после обеда до тусклых сумерек?! Она села на кровать и вздернула плечами... Она боялась даже дальше думать об этом [12].

Среди толстовских мотивов появляются и традиционные для левой среды (выпущенные в приведенной цитате) рассуждения о неразвитости героини и отсутствии у нее «идеалов, стремлений». Они заимствованы, скорее всего, из народнической картины мира, в которой важное место занимало идейное развитие девушек: чтение ими соответствующей литературы и формулирование жизненных задач. Понятно, что в 1889 г. для Бунина еще актуальны эти мотивировки характера персонажа, практически повсеместно распространенные в народнической литературе. Однако общая тональность текста значительно ближе Толстому, чем, например, Чернышевскому — идейному вдохновителю этой литературы в сфере «женского вопроса»: трудно представить себе какое-нибудь дальнейшее «развитие» Надежды Федоровны. Ощутив трагическую пустоту жизни, она, скорее всего, заведет какую-либо интрижку. Эта линия намечена: героиня хочет отомстить мужу, вспоминает о молодом учителе уездного училища, пытается ему написать и пригласить на вечер, но бросает. Скорее всего, назревающее решение просто отложено, ведь героине нечем больше скрасить жизнь. Муж ею совершенно не интересуется, разговаривает с ней по-хамски, и она сама понимает, что в ее жизни «все, так сказать, кончено...» [12]. Из бунинского текста вытекает, по сути, очень толстовская мысль: само устройство института брака влечет жизненную пустоту, супружеские измены и разрушение брака изнутри.

Эта работа Бунина «на опережение» Толстого свидетельствует одновременно о двух вещах. Во-первых, о том, что толстовские темы носились в воздухе эпохи: особенно остро их чувствовали те, кому народническая

идеология начинала казаться узкой. Во-вторых, о мировоззренческой близости Бунина и Толстого. Бунин думал о том же, что и Толстой, и приходил к похожим выводам (разве что формулировал их не так радикально). Когда же Толстой высказывался на уже обдуманную им тему, Бунин бывал поражен: насколько ярко и насколько смело была подана та художественная идея, которую он сам уже пытался воплотить. Именно такой была реакция Бунина (за несколько месяцев до того написавшего рассказ «День за день») на появление «Крейцеровой сонаты» — исключительное восхищение[2]. Местами заметна и бунинская специфика развития темы: самое ужасное для Надежды Федоровны — не бессмысленность дней, как было бы у Толстого, а их однообразная тягучесть. К теме пустоты жизни добавляется характерно бунинский мотив (который будет значительно развит в зрелом творчестве писателя) — страх от самого утекания времени, приближающего к смерти.

В той же системе значений можно рассмотреть и восхищение Буниным «Хозяином и работником» Толстого тотчас после выхода рассказа в 1895 г.[3]: Толстой мастерски сделал то, что он сам только нащупывал в «Двух странниках» в 1887 г. и позднее (переработка и публикация нового варианта этого рассказа через два года после первой публикации говорят о том, что произведение казалось Бунину немаловажным). Притча, вырастающая из бытовой трагической истории о замерзающих в метель, — именно то, что пытался сделать юный Бунин. Толстой рукою мастера явил ему образец.

Не менее важен для ранней прозы Бунина и некий «тон» Толстого, заимствованный из его ранней прозы. Так, в рассказе «Первая любовь: Из воспоминаний детства» (1890) три тематически различных части. Первая посвящена дружбе мальчиков, проводящих лето в деревне. Сценки и диалоги между ними напоминают главы из «Детства» (см., например, главу VIII «Игры») или «Отрочества» (см. главу V «Старший брат», в которой Николенька мирится и ссорится с братом Володей, или главу XIII «Изменница», где рассказывается о детских играх) не столько деталями или сюжетными

2 Чуть позднее он был сбит с толку «Послесловием» к ней (см. подробнее: [8]), но само произведение оценил чрезвычайно высоко.

3 В воспоминаниях Бунина, вошедших в книгу «Освобождение Толстого» (1937), рассказано о посещении Толстого весной 1895 г. Бунин застал великого писателя за чтением только что вышедшего «Хозяина и работника»: «Я, от восхищения перед этой вещью, имел бестактность издать восторженное восклицание. А он покраснел, замахал руками: — Ах, не говорите! Это ужас, это так ничтожно, что мне по улицам ходить стыдно!» [14, с. 88–89].

поворотами, сколько общим «тоном». Бунин выстраивает яркий диалог с использованием детского языка и мальчишеского сленга, а также особых детских интонаций, передающих быстрые перемены настроения и т. д. Тема отроческой влюбленности (Лева уличает Митю во влюбленности в его двоюродную сестру Сашу; Митя вспоминает разговор с Сашей, из которого можно заключить, что он ей тоже нравится) решена во многом так же, как у Толстого.

Вторая часть рассказа — поездка с дядей и встретившимся по пути крестьянским обозом в город — использует иной материал. Она построена на «письме с натуры» — реальных крестьянских диалогах, услышанных автором (см. об этом подробнее: [9, с. 151–152]). Интересен и разговор героя с дядей, который, во-первых, ярко характеризует персонажей, во-вторых, многое говорит о специфике их взаимоотношений. Третья часть, в которой герой пытается навестить Александру Брянцеву (героиню зовут так же, как и в более ранней повести «Увлечение») в гимназии, но из свидания ничего толком не выходит, возвращает подростковый диалог первой части, в который — жирной точкой концовки — вклинивается просторечие дяди. Как и в первой части рассказа, в качестве подтекстуальных значений, дополняющих речевые характеристики, используется смущение и покраснение героев:

> Смущенно и радостно улыбаясь, я подал ей руку. Около нас толпилось человек пятнадцать ее подруг и потому мы отошли к самым выходным стеклянным дверям.
>
> — Когда же вы едете? — спросила Саша.
>
> — Завтра, — сказал я, то расстегивая, то застегивая пряжку пояса. — Зашел проститься... Вам хоть немного будет меня жалко?..
>
> Саша покраснела и хотела что-то ответить... Но вдруг стеклянные двери отворились и вошел... дядя! Я обмер.
>
> — Что же ты тут ночевать что ли остался? — сказал он сердито, стоя передо мною с кнутом в руке. («Как мужик!» — мелькнуло у меня в голове). — Ждал, ждал тебя! Наконец, решился подъехать сам [15, 14 февраля, с. 3].

В этом эпизоде нет прямого влияния Толстого, но уже профессионально использованы те приемы, которые Бунин мог обнаружить, на-

пример, в первой части «Войны и мира» (см., например, любовную сцену Наташи с Борисом Друбецким в главе XIII). Различное видение ситуации взрослым и подростком, обыгрываемое в этом эпизоде, можно тоже типологически отнести к толстовскому изображению процесса взросления. Н.М. Кучеровский считал, что «Первая любовь» — наиболее «бунинский» текст из раннего творчества Бунина [3, с. 105]. Это утверждение отчасти спровоцировала тема рассказа, отчасти же, надо полагать, мастерство нюансировки диалога, предвещающее зрелую бунинскую поэтику.

В 1891 г. в рассказе «Мелкопоместные» Толстой впервые появляется как тема (пока эпизодическая и проходная) разговоров провинциальных помещиков. Один из острословов придумывает эвфемизм, заменяющий понятие «пьянство»:

> — Ну, ты нынче, должно быть, всю дорогу «совершенствовался».
>
> — Как «совершенствовался»?..
>
> <...>
>
> — Да ну, слушай же... Я по дороге забрел в Новоселки, — нужно было к мировому, — а они сказали, что проедут в Коровий верх. Только, понимаешь, выхожу от мирового, глядь — лошадки мои стоят смирнехонько около Иван Михайлова, а они, голубчики, второе «горлышко откусывают». — «Вы зачем сюда»? — «Дурак ты, говорит Крутиков, неужто ты не знаешь, что Толстой проповедует “совершенствование”? Вот мы и “совершенствуемся”»...
>
> Оба захохотали, закурили, и беседа снова потекла в том же духе [13, 27 октября, с. 2].

Понятие «самосовершенствование» — одно из центральных в моральной проповеди Толстого. Оно многократно используется в дневниках писателя (собственно, основная цель ведения дневника, как определял ее для себя Толстой, — это самосовершенствование), а также появляется в статьях и морально-религиозных трактатах. Герои «Мелкопоместных» превращают толстовское понятие в собственную противоположность. Толстой категорически выступает против пьянства (и употребления алкоголя вообще), полагая, что любое одурманивание рассудка мешает свободному размышлению о себе и в конечном счете самосовершенствованию. Они же

называют «совершенствованием» временное улучшение самочувствия, которое достигается при помощи алкогольного опьянения.

Тем не менее шутка свидетельствует о том, что обсуждение Толстого и толстовства было общим местом провинциальных разговоров. Этот смысл поддержан и следующим пассажем, которым заканчивается обширная характеристика богатых елецких помещиков. Черты прежней помещичьей жизни они соединяют с новыми обычаями: «...ездить на выставки, толковать о “порядочности”, о Толстом, о модных политических новостях, о практичности американцев, о школах и земских больницах, участвовать в любительских спектаклях, картавить, говорить: “вы дугак” лакеям и т. д., и т. д.» [13, 29 ноября, с. 2].

Общий «тон», в котором выдержаны «Мелкопоместные», не имеет ничего общего с толстовским: отчетливо звучат местами гоголевские, местами тургеневские интонации. Тон начинающий писатель подбирает тематически: для рассказа о мелкопоместных дворянах подходят интонации гоголевских повестей и рассказов из «Записок охотника», в которых центральными героями были те самые мелкопоместные. Таков же и рассказ «Помещик Воргольский» (подзаголовок «Из очерков “Старое и новое”»; 1892). Литературное влияние Толстого в нем не ощущается, но толстовство снова присутствует в тексте как важная современная тема и предмет дворянских толков. Если в «Мелкопоместных» она только обозначена, то здесь существенно расширена:

> — Вы, кажется, ярый последователь теории Толстого? — все хотите делать сами, — пошутил Сергей Сергеич, когда я вернулся.
>
> — Страстный! — ответил я в том же тоне.
>
> Тогда Сергей Сергеич сделал серьезное лицо и сказал:
>
> — A propos, читали вы новую книжку Скабичевского — «Толстой как художник и моралист»?
>
> — То есть барона Дистерло? — спросил я.
>
> — Да, да, Дистерло, — поспешно подтвердил Сергей Сергеич и, показав таким образом, что он перемешал фамилии из-за «глупейшей» рассеянности, авторитетно начал делать критические замечания на «книжечку».
>
> Потом перешел к самому Толстому, сказал несколько интересных фраз насчет его «теорий», прибавляя к ним, как к собственным мнениям:

«мне кажется», «я думаю» — и наконец, доставая портсигар, быстро закурил папиросу, изящно помотал спичкой, элегантно бросил ее, откинулся к спинке стула и заключил:

— Мне, по правде сказать, жаль его: запутался старик! [16, 5 июня, с. 2]

Сергей Сергеевич, с которым ведет диалог повествователь, разбирается в предмете плохо, но это сама по себе важная деталь: раз обычный салонный болтун кое-как освоил тему, значит, о Толстом говорят все. Название работы Р.А. Дистерло, вышедшей в 1886 г., после появления «Смерти Ивана Ильича» (анализ художественного творчества Толстого завершается в книге именно этим произведением), указывает направление всеобщих разговоров: во-первых, Толстой-художник и Толстой-моралист нередко рассматриваются отдельно друг от друга (Р.А. Дистерло, по сути, рецензирует 12-томное собрание сочинений; сначала он говорит о художественных произведениях; последние же две главы своей книги, десятую и одиннадцатую, автор посвящает этическому учению Толстого); во-вторых, критик весьма уважительно рассуждает о прагматической этике Толстого, которая, с его точки зрения, демонстрирует новейшие тенденции философской мысли: отказ от научного позитивизма, формирование новой религиозности, сосредоточенность на человеческой душе [18]. Сергей Сергеевич тем не менее, излагая общие места тогдашней критики, делает иной вывод, чем невыгодно отличается от барона Дистерло. Упоминаемая книга и болтовня персонажа как бы противопоставлены в этом контексте.

Интересно, что у народника А.М. Скабичевского есть книга с очень похожим заглавием — «Граф Л.Н. Толстой как художник и мыслитель», которая вышла практически одновременно с сочинением Р.А. Дистерло, в 1887 г. Построена она похожим образом: сначала идет очерк творчества Толстого (до 1872 г.), за ним следует статья «Разлад художника и мыслителя (По поводу романа гр. Л. Толстого “Анна Каренина”)», а завершает книгу раздел «Мысли и заметки по поводу нравственно-философских идей гр. Л. Толстого», в свою очередь тоже разделенный на несколько частей. Одна из них посвящена пяти условиям счастья, которые Бунин считал самым важным для себя в учении Толстого[4]. Скабичевский не оспаривает эти

4 Пять условий счастья сформулированы в трактате «В чем моя вера?» [20, с. 418–421]. Не исключено, что в те годы Бунин мог не знать трактат целиком (он был запрещен в России,

условия счастья, но утверждает, что Толстой изрекает неоспоримые истины [19, с. 148]. А все учение Толстого, по мнению Скабичевского, похоже на то, как если бы математик вдруг взял и увлекся таблицей умножения, отвергая все более сложные разделы своей науки [19, с. 146]. В дальнейшем критик почти поучает писателя: непротивление злу насилием есть недостижимый идеал, а суды, армии и прочие человеческие институции призваны сдерживать дикость людских инстинктов. Другая часть «Граф Л. Толстой о женском вопросе» построена на жизненном примере: критик пишет об идеальной семье, в которой жена выучилась на учительницу, трудится не покладая рук и приносит треть семейного бюджета, а также идеально содержит дом и прекрасно занимается детьми. Ее, ранее большую поклонницу Толстого, привели в ярость мысли великого писателя о предназначении женщин и бесполезности женского образования.

Таким образом, Сергей Сергеич из «Помещика Воргольского» спутал, скорее, не автора, а заглавие. Он в своих суждениях о Толстом более опирается на «жизненную» критику Скабичевского, чем на взвешенный анализ Дистерло. Называние двух этих фамилий получает функцию подтекстуальной полемики с теми, кто судит о Толстом слишком поверхностно, тем более что сам Воргольский в завершение разговора уверяет своих собеседников в том, что Толстой раньше был министром, и не хочет слышать возражений.

Впрочем, приведенный эпизод не играет существенной роли в развитии сюжета. Остается неясным, действительно ли повествователь (которому переданы имя и отчество автора: Иван Алексеевич) страстный поклонник Толстого, или его ответ шутлив. Он приехал в поместье из университетского Харькова, где теория Толстого, вероятно, разбирается по Дистерло или Скабичевскому. С другой стороны, в Харьковской губернии и Харькове довольно много толстовцев — поэтому однозначного ответа, всерьез или нет ответил Иван Алексеевич, быть не может. Так или иначе, следует отметить, что учение Толстого из проходной шутки превращается в произведениях Бунина начала 1890-х гг. в одну из тем для светского разговора.

В рассказе «Тарантелла» (авторская дата: 1893; первая публикация: 1896; начиная с публикации 1912 г. заглавие: «Учитель») можно увидеть сле-

но широко расходился в виде копий с экземпляров, запрещенных цензурой), однако часть X главы в виде статьи под заглавием «В чем счастье?» была опубликована в первой книжке журнала «Русское богатство» за 1886 г. Подробнее об этом см.: [7].

дующий шаг: Толстой и толстовство присутствует в тексте не только как тема светского разговора, но и в качестве символического визуального знака. В гостиной богатых и просвещенных помещиков Линтваревых княжны Трипольские упоминают Толстого в разговоре о знакомых и знаменитостях. Часть гостей постоянно живет в провинции, им интересен сам факт, что собеседники видели Толстого; для остальных же, тоже бывающих в столицах, — это обычная светская болтовня: «Потом Трипольские стали рассказывать про своих питерских знакомых, про Толстого, которого встретили в Москве на улице, про поэта Надсона» [17, с. 75]. Визуальным же знаком — в дополнение к этому разговору — будет большой портрет Толстого, писанный масляными красками, висящий в столовой Линтваревых. Этот портрет демонстрирует как демократические симпатии хозяев, так и стремление ко всему доброму и светлому — например, к просвещению деревни. Исходя из этих убеждений Линтварев, вероятно, и пригласил к себе на Рождество земского учителя Турбина, не подумав, как тот будет осваиваться в его богатом интеллигентском кругу.

При этом разговор, который пытается завести Турбин, на единственную более-менее знакомую ему тему — о профессиональном образовании — тоже имеет толстовский оттенок. Турбин упоминает сочинения известного русского педагога Н.Ф. Весселя о профшколах и обучении детей ремеслам, но, как и Толстой, считает, что любой крестьянин умеет работать руками лучше, чем интеллигент-учитель, а крестьянского ребенка нечего учить ремеслу, потому что он и так осваивает все ремесла в хозяйстве. Собеседники (Линтварев и богатый помещик Беклемишев, влиятельный земский гласный) говорить об этом не желают и третируют Турбина:

> — <...> Когда мне, позвольте спросить, обучать своего какого-либо мальца мастерить разные безделушки, когда он сам, в своем быту, так сказать...
>
> — Зачем же непременно безделушки? [17, с. 76]

Произносящий последнюю реплику цепляется к неудачному слову, использованному Турбиным, но по сути спора ничего не высказывает; Турбин не кажется Линтвареву и Беклемишеву стоящим собеседником, они продолжают разговор о том, чего учитель не знает. Суть педагоги-

ческой проблемы, по-видимому, не слишком интересует богатых помещиков.

В этом рассказе тема Толстого уже не случайна и не эпизодична. Она выстраивает систему подтекстовых смыслов, осуждающих либеральных бар и оправдывающих искренние порывы не слишком образованного, но стремящегося к знанию сельского учителя. Взгляды Толстого и толстовское общественное устройство, как оно реализуется в толстовских кружках и колониях (открытость представителям любых сословий и людям любого уровня образования), оказываются честнее и искреннее, чем псевдодемократические потуги богатых помещиков.

Итак, толстовство, включаемое поначалу в бунинские тексты как случайная деталь, со временем трансформируется в обсуждаемую героями тему, а затем начинает организовывать некоторые значения подтекста. Следует признать, что еще до того момента, когда рассказы Бунина появились в «Русском богатстве» и был написан рассказ «На даче» (в нем толстовец стал главным героем), темы Л.Н. Толстого, толстовский «тон» и тематика толстовства уже играли существенную роль в прозаическом творчестве И.А. Бунина, не говоря об эффекте «опережения Толстого»: именно этот эффект, вероятнее всего, заставил Бунина остро ощутить свое творческое родство с Толстым.

Отметим, что в рассказе «Тарантелла» Толстой и Надсон (как прозаик и поэт — самые обсуждаемые фигуры текущего литературного процесса) стоят рядом. Возможно, что здесь молодой Бунин проговорился: это поэт и прозаик, разбудившие его поэтическое и прозаическое воображение. И если краткая история увлечения Бунина Надсоном давно известна, то история увлечения Бунина Толстым еще требует дополнительного изучения. Как видим, влияние Толстого как на тексты Бунина, так и на его мировоззрение началось одновременно с прозаическим творчеством Бунина. И продолжалось несколько десятилетий.

Список литературы

Исследования

1 *Анисимов К.В.* Толстовская парадигма «Хозяина и работника» у Бунина: «метельный (кон)текст» философии субъекта // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 187–215. DOI: 10/25205/2307-1737-2018-1-187-215

2 *Бабореко А.К.* И.А. Бунин: Материалы для биографии с 1870 по 1917. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1983. 351 с.

3 *Кучеровский Н.* Братья Бунины (Начало литературной деятельности И.А. Бунина) // Из истории русской литературы XIX века. Калуга: [Б. и.], 1966. С. 85–109.

4 *Кучеровский Н.М.* И. Бунин и его проза (1887–1917). Тула: Приокское книжное изд-во, 1980. 319 с.

5 *Кучеровский Н.* «Мундир» толстовства (Молодой И.А. Бунин и толстовство) // Из истории русской литературы XIX века. Калуга: [Б. и.], 1966. С. 110–131.

6 *Мальцев Ю.В.* Иван Бунин. 1870–1953. [М.]: Посев, 1994. 432 с.

7 *Пономарев Е.Р.* И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2000. 23 с.

8 *Пономарев Е.Р.* И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: дис. … канд. филол. наук. СПб., 2000. 377 с.

9 *Пономарев Е.Р.* «Письмо с натуры»: Автобиографический материал в ранней прозе И.А. Бунина // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 3. С. 148–167. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-148-167

Источники

10 *Бунин И.А.* Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950. 273 с.

11 *Бунин Ив.* Два странника // Родина. 1887. № 39. 28 сентября. Стб. 1224–1229.

12 *Бунин Ив.* День за день: Старая история // Орловский вестник. 1889. 22 ноября. № 156. С. 2.

13 *Б<унин> И.А.* Мелкопоместные // Орловский вестник. 1891. 27 октября. № 285. С. 2; 29 ноября. № 317. С. 2; 8 декабря. № 326. С. 2–3; 13 декабря. № 331. С. 2–3; 17 декабря. № 335. С. 2–3; 22 декабря. № 340. С. 2.

14 *Бунин И.А.* Освобождение Толстого. Paris: YMCA-Press, 1937. 255 с.

15 *Бунин И.А.* Первая любовь. Из воспоминаний детства // Орловский вестник. 1890. 13 февраля. № 26. С. 2; 14 февраля. № 27. С. 2–3.

16 *Бунин И.А.* Помещик Воргольский // Орловский вестник. 1892. 3 июня. № 143. С. 2; 4 июня. № 144. С. 2–3; 5 июня. № 145. С. 2; 6 июня. № 146. С. 2.

17 *Бунин И.А.* Тарантелла (Из жизни деревенской интеллигенции) // Новое слово. 1896. № 7. С. 45–93.

18 *Дистерло Р.А.* Граф Л.Н. Толстой как художник и моралист. СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1886. 200 с.

19 *Скабичевский А.М.* Граф Л.Н. Толстой как художник и мыслитель: Критич. очерки и заметки СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887. [4], 235 с.
20 *Толстой Л.Н.* В чем моя вера? // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 23. С. 304–465.

References

1 Anisimov, K.V. "Tolstovaskaia paradigma ʿKhoziaina i rabotnika' u Bunina: ʿmetel'nyi kontekst' filosofii sub"ekta" ["Bunin and the Tolstoy's Paradigm of ʿMaster and Man': The ʿSnowstorm (Con)text' of the Philosophy of Subject"]. *Kritika i semiotika*, no. 1, 2018, pp. 187–215. DOI: 10/25205/2307-1737-2018-1-187-215 (In Russ.)
2 Baboreko, A.K. *I.A. Bunin. Materialy dlia bibliografii s 1870 po 1917* [*I.A. Bunin. Materials for the Biography from 1870 to 1917*]. 2nd ed. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983. 351 p. (In Russ.)
3 Kucherovskii, N.M. "Brat'ia Buniny (Nachalo literaturnoi deiatel'nosti I.A. Bunina)" ["Brothers Bunin (The Beginning of Ivan Bunin's Literary Activity"]. *Iz istorii russkoi literatury XIX veka* [*From the History of Russian Literature of 19th Century*]. Kaluga, [S. n.], 1966, pp. 85–109. (In Russ.)
4 Kucherovskii, N.M. *I. Bunin i ego proza* [*Ivan Bunin and His Prose*]. Tula, Priokskoe Publ., 1980. 319 p. (In Russ.)
5 Kucherovskii, N.M. "ʿMundir' tolstovstva (Molodoi I.A. Bunin i tolstovstvo)" ["ʿThe Uniform' of Tolstoyanism (Young I.A. Bunin and Tolstoyanism"]. *Iz istorii russkoi literatury XIX veka* [*From the History of Russian Literature of 19th Century*]. Kaluga, [S. n.], 1966, pp. 110–131. (In Russ.)
6 Mal'tsev, Iu.V. *Ivan Bunin. 1870–1953* [*Ivan Bunin. 1870–1953*]. [Moscow], Posev Publ., 1994. 432 p. (In Russ.)
7 Ponomarev, E.R. *I.A. Bunin and L.N. Tolstoy* [*I.A. Bunin and L.N. Tolstoy: PhD Thesis, Summary*]. St. Petersburg, 2000. 23 p. (In Russ.)
8 Ponomarev, E.R. *I.A. Bunin and L.N. Tolstoy* [*I.A. Bunin and L.N. Tolstoy: PhD Dissertation*]. St. Petersburg, 2000. 377 p. (In Russ.)
9 Ponomarev, E.R. "ʿPis'mo s natury': Avtobiograficheskii material v rannei proze I.A. Bunina" ["ʿLetters from Nature': Autobiographical Material in the Early Prose of Ivan Bunin"]. *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 148–167. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-148-167 (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PXHNKY
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ДВА ПОДХОДА К ТОЛСТОВСТВУ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.А. БУНИНА И С. КАРОНИНА (Н.Е. ПЕТРОПАВЛОВСКОГО)

© 2024 г. Я.И. Аров
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 июня 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-222-243

Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00347 «Раннее творчество И.А. Бунина: поэзия, проза, критика, публицистика, переводы (1883–1902 гг.)». Автор статьи выражает особую благодарность Е.Р. Пономареву за консультации и советы во время работы над статьей.

Аннотация: В статье рассмотрен вопрос художественных подходов к толстовству в творчестве двух авторов — И.А. Бунина и С. Каронина (Н.Е. Петропавловского). Показано различие этих подходов, обоснованное не только особенностями индивидуального авторского восприятия, но и объективными культурно-историческими предпосылками. Исходя из тезиса Е.В. Агарина о разделении толстовства на две группы, коммунитарную и индивидуалистическую, имеющие также внутреннюю дифференциацию (коммунитарная группа представлена в виде общин и артелей; индивидуалистическая — в виде соседских поселений, в замкнутой хуторской жизни, в феномене бродяжничества), автор выдвигает гипотезу, что Бунин и Каронин в своих произведениях давали не только разный образ толстовства, но и образ принципиально разного толстовства. Подход Бунина заключался в акцентировании индивидуальных воплощений толстовских идеалов, подход Каронина — в репрезентации их общественных форм, что связано напрямую с дискуссиями в народнической среде. Портретные характеристики героев-толстовцев помогают прояснить эту двойственность толстовского учения. В заключении делается вывод, что разность подходов к толстовству в прозе Бунина и Каронина связана с внутренним противоречием толстовского учения, с одной стороны, принципиально отрицающим любой догматизм с позиции контркультурности, антиэтатизма, критики института церкви, с другой — догматизирующего собственные нравственные основания и их общественную презентацию.

Ключевые слова: И.А. Бунин, С. Каронин (Н.Е. Петропавловский), Л.Н. Толстой, толстовство, народничество.

Информация об авторе: Ярослав Игоревич Аров — младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-8693-3421
E-mail: yai.arov91@gmail.com

Для цитирования: *Аров Я.И.* Два подхода к толстовству в произведениях И.А. Бунина и С. Каронина (Н.Е. Петропавловского) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 222–243. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-222-243



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

TWO APPROACHES TO TOLSTOYISM IN THE WORKS OF I.A. BUNIN AND S. KARONIN (N.E. PETROPAVLOVSKY)

© 2024. Yaroslav I. Arov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 03, 2024
Approved after reviewing: October 04, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out within the framework of the grant of the Russian Scientific Foundation no. 22-18-00347 “I.A. Bunin’s Early Work: Poetry, Prose, Criticism, Journalism, Translations (1883–1902).” The author of the article expresses special gratitude to E.R. Ponomarev for his advice and guidance while working on the article.

Abstract: The article raises the question of the artistic representation of Tolstoyism by analyzing the works of two authors, I.A. Bunin and S. Karonin (N.E. Petropavlovsky). The researcher aims to show the difference in writers’ approaches, justifying them not only by the peculiarities of individual authors’ perceptions but also by objective cultural and historical processes. Based on the thesis of E.V. Agarin about the division of Tolstoyism into two groups, communitarian and individualistic, which also have internal differentiation (the communitarian group is represented in the form of communities and artels; individualistic — in the form of neighboring settlements, in closed farm life, in the phenomenon of vagrancy), the author hypothesizes that Bunin and Karonin in their works gave not only a different image of Tolstoyism but also an image of fundamentally different Tolstoyism. Bunin’s approach emphasized the individual embodiments of Tolstoy’s ideals, Karonin — in the representation of their social forms, which is directly related to the discussions about Tolstoyism in the populist environment. The portrait characteristics of the Tolstoy characters help clarify this duality of Tolstoy’s teaching. The article concludes that the difference in approaches to Tolstoyism in Bunin and Karonin’s prose is connected with the internal contradiction of Tolstoy’s teaching, on the one hand, fundamentally denying any dogmatism from the standpoint of counterculture, anti-statism, and criticism of the institution of the church, on the other — dogmatizing its moral foundations and their public presentation.

Keywords: I.A. Bunin, S. Karonin (N.E. Petropavlovsky), L.N. Tolstoy, Tolstoyism, populism.

Information about the author: Yaroslav I. Arov, Junior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-8693-3421

E-mail: yai.arov91@gmail.com

For citation: Arov, Ya.I. “Two Approaches to Tolstoyism in the Works of I.A. Bunin and S. Karonin (N.E. Petropavlovsky).” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 223–243. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-223-243

Учение Л.Н. Толстого формировалось постепенно, начиная по крайней мере с 1855 г., когда писатель отметил в своем дневнике желание стать основателем «новой религии <...> очищенной от веры и таинственности» [36, с. 37]. В 1881–1883 гг. эта «религия» обрела первых сторонников — А.В. Алёхина, Н.Н. Ге, И.Б. Фейнермана и др. В то же время появились первые толстовские колонии, самой ранней из которых стал хутор Н.Л. Озмиздова под Москвой [1, с. 11]. Вскоре вышла «Исповедь» (1884), программный текст для всех последователей Толстого. Кроме «Исповеди» писатель опубликовал ряд трудов, посвященных введению или уточнению идей и принципов его учения: принцип «непротивления злу насилием» подробно рассматривался им в трактате «В чем моя вера» (1884); критике церковных догматов посвящена работа «Исследование догматического богословия» (1884); проблемы социально-политического устройства затронуты в эссе «Так что же нам делать?» (1886); вопросы брака и межполовых отношений подняты в послесловии к «Крейцеровой сонате» (1890); о вегетарианстве Толстой подробно писал в трактате «Первая ступень» (1891); идеал самосовершенствования в наиболее общем виде сформулирован в книге «Путь жизни» (1910). Эти и другие элементы толстовского учения встречаются также в ряде писем и статей писателя.

Теория и практика толстовства получила обоснование и в трудах последователей Толстого — в статьях и книгах В.Г. Черткова, В.Ф. Булгакова, Ф.А. Страхова, П.И. Бирюкова, в «Календарях» А.С. Зонова, в журналах «Ясная поляна», «Посредник», «Вегетарианское обозрение».

Толстовцы не только развивали идеи Льва Николаевича, но и активно дискутировали между собой, придерживаясь иногда противополож-

ных позиций по тем или иным вопросам. В этой связи историк Е.В. Агарин в диссертации «Толстовство и толстовские земледельческие колонии в дореволюционной России» [1] выделяет две ветви толстовства — коммунитарную и индивидуалистическую. Первая формировалась под воздействием социально-политических работ Толстого. Антигосударственный и антикапиталистический дух толстовства выразился здесь в создании земельных общин и артелей, в которых, по крайней мере в теории, отсутствовало единоначалие, поскольку иерархия считалась разновидностью насилия. Объединяющим фактором был общий труд. При этом если в общинах равенство труда коррелировало с равенством распределения доходов, то в артелях существовало разделение трудовых повинностей и разница в заработке колонистов. В период 1881–1917 гг. насчитывалось не менее 30 толстовских колоний.

Индивидуалистическое толстовство возникло одновременно с коммунитарным и также основывалось на интерпретации текстов Толстого, исходившего, по мнению некоторых исследователей, «из примата личного начала над общественным» [8, с. 183]. Так, в письме к Д.А. Хилкову от 19 января 1891 г. он критиковал общины за излишнюю формализацию «добрых дел», что, по мнению Льва Николаевича, противоречило принципиальной свободе личности [37, с. 223][1]. Индивидуалистическое направление в толстовстве было довольно неоднородным. Существовали как соседские поселения, с отделенным от коллектива трудом и имуществом, но с элементами взаимопомощи между различными группами поселенцев, так и одиночные хутора, не связанные с какой-либо общинной деятельностью. Кроме того, были так называемые толстовцы-бродяги, не привязанные к конкретному месту.

Несмотря на разнообразие форм, нравственным идеалом для всех коммунитарных и индивидуалистических видов толстовства был идеал «самосовершенствования», который достигался, насколько это вообще возможно, следованием принципам и заповедям учения Толстого (непротивление злу насилием, политический антиэтатизм, контркультурность,

1 Впрочем, В.Г. Чертков в статье «Отношение Л.Н. Толстого к земледельческим колониям» на основе писем последнего доказывал сочувствие писателя общинному земледелию. В частности, он приводил выдержку из письма Толстого к В.Ф. Тотомианцу от 23 января 1910 г.: «...учреждение кооперативов, участие в них — есть единственная общественная деятельность, в которой в наше время может участвовать нравственный, уважающий себя человек, не желающий быть участником насилия...» [26, с. 48].

вегетарианство и т. п.). Антигосударственная риторика роднила толстовцев с революционным народничеством. В то же время практика «опрощения» была родственна деятельности ряда «легальных» народников, которые селились «на земле», чтобы «понять» мужика. На самого Толстого, по мнению его биографов, оказал влияние народник А.К. Маликов и основанное им движение «богочеловеков» [17, с. 38]. В своем отрицании насилия Маликов предвосхитил один из ключевых тезисов толстовства [20, с. 192]. Ряд исследователей [2; 3; 6; 7; 21; 22; 27] по этой причине относят толстовство к радикальному крылу «правого» народничества, находя даже отдельные черты, родственные анархизму М.А. Бакунина [1, с. 23]. Впрочем, синкретизм толстовства вобрал в себя не только народнические элементы, но также элементы различных сект (духоборцев, сютаевцев, молокан) [1, с. 64]. По нашему мнению, генезис толстовства объясняет дальнейшую дифференциацию данного движения.

***

Не являясь целостным учением, толстовство отдельными своими направлениями вызвало неоднозначные отклики в литературной среде. Народники, тяготевшие к коммунитарным идеям, критиковали толстовство за трактовку этих идей в духе опрощения. Первые представители народничества (И.А. Худяков, Н.Д. Ножин, Н.А. Серно-Соловьевич) еще придерживались концепции общинного социализма [10, с. 4], идеализируя социальное устройство деревни 1860-х гг.[2] Однако младшее поколение, к которому принадлежал С. Каронин (псевдоним Н.Е. Петропавловского), относилось к деревне с куда меньшим благоговением. В народнической среде в тот период господствовала мысль Н.К. Михайловского о неспособности угнетенных классов самостоятельно решить социальные противоречия и необходимости просвещения «сверху» [35, с. 338]. Эту просветительскую миссию Михайловский возложил на интеллигенцию. С этой же позиции он критиковал толстовство, поскольку в последнем ситуация была обратной: народ должен был «просветить» интеллигенцию [4, с. 32].

В то же время отдельные писатели-интеллигенты, вдохновленные идеалом самосовершенствования, в индивидуалистической практике на-

2 Однако уже в то время в околонароднической среде существовали и критические отзывы о крестьянских общинах М.А. Бакунина и Н.Г. Чернышевского.

ходили наиболее последовательное воплощение толстовского принципа свободы. Большая их часть, как впрочем, и большая часть коммунитарных толстовцев, была разночинцами [1, с. 145]. Вслед за Агариным мы определяем разночинство как явление классовое, а не сословное. В класс разночинцев можно включить и обедневшие дворянские семьи. Из обедневшего мелкопоместного дворянства происходил И.А. Бунин. Его отношение к толстовству отличалось от отношения Петропавловского уже по той причине, что, не будучи сторонником коммунитариев, он тем не менее лично знал жизнь земельных общин, поскольку провел большую часть детства в усадьбе родителей в деревне Озёрки. Возможно, поэтому он не рассматривал крестьянство, подобно народникам, как материал для формирования просвещенных людей, а, напротив, находил в его «святой простоте» много поучительного и правдивого.

***

Обратимся теперь к конкретизации различий рецепции толстовства в художественной прозе. Придерживаясь позиции Михайловского, Каронин в рассказах «Ученый» (1880), «В лесу» (1887), «Светлый праздник» (1887) и других произведениях обличал «темноту» деревни. Советские критики делали акцент на этом обличении, поскольку народническая идеология противоречила большевистской. По этой причине Петропавловского часто исключали из народников, воспринимали его как провозвестника разложения земельной общины [23]. В этом выводе есть доля истины, однако необходимо отметить, что в публицистике автор придерживался более лояльных позиций, так же как и многие народники, находя в общинном идеале альтернативу капиталистическому пути [24, с. 138], но с акцентом на необходимость преобразования общины по «просветительскому» сценарию Михайловского.

Эта позиция в корне отличалась от идеологии толстовских коммун. Петропавловский был скептичен по отношению к общинам, исповедующим опрощение [25, с. 136]. В 1890 г. он отговаривал от создания такой общины А.М. Горького [32, т. 11, с. 66].

В 1891 г. вышла его повесть «Борская колония» (1891), где образ интеллигентской общины сочетал в себе толстовские и общенароднические элементы. Первые активно отстаивает герой повести, «ученый» крестья-

нин Алексей Семеныч, считающий, что придет время, когда «настанет одна любовь и мир» [33, т. 2, с. 274]. В споре с другим персонажем, мужиком Антоном Петровичем, он выдвигает концепцию «земного рая», в котором каждый будет жить по совести [33, т. 2, с. 273]. Антон Петрович отвечает на это, что нельзя распространять земные понятия на небесные [33, т. 2, с. 273], но для него представляется важным не сам предмет спора, а победа в нем и последующее унижение оппонента. Внешний облик Антона Петровича («...со своею смешанною физиономией, в которой счастливо сочетались морда лисы, челюсти волка, глаза кошки, движения дворовой собаки и тонкий голос рябчика» [33, т. 2, с. 273]) гармонирует с увертливостью его мысли, способностью логически аргументировать любую позицию (в этом аспекте герой напоминает одного из самых эпатажных толстовцев-бродяг И.М. Клопского, любившего «ошеломлять неожиданными выходками, дерзостями, словом, всей той манерой вести себя, при помощи которой он довольно сытно и весело шатался из города в город» [28, с. 76].

В числе иных персонажей, важных для раскрытия противоречий между толстовскими идеалами и их воплощением на практике, отметим Кугина и Верочку. Первый, подобно многим толстовцам, подражает мужику буквально во всем: носит красную рубаху, «подпоясанную грубым поясом <...> точь-в-точь как у деревенского мужика» [33, т. 2, с. 297], пасет, кормит и поит скот, «даже язык у него был похож на деревенский» [33, т. 2, с. 298]. В стремлении уподобиться мужику он доходит до того, что берет в жены крестьянскую девушку Наталью, не испытывая к ней каких-либо чувств, а только по причине ее происхождения. Верочка воспринимает «седение на земле» только в качестве новой моды, она высказывает свое отвращение к действительности крестьянской жизни, к деревенскому быту, насмехается над повадками и невежеством Натальи.

Среди героев выделяется Грубов, который с самого начала скептически относится к перспективам создания интеллигентской общины, хотя и принимает в ней самое деятельное участие. Характерна речь Грубова, подмечающая противоречия толстовского идеала самосовершенствования: «Что может быть идеального в том, что человек вместо сапогов наденет коты, вместо городской квартиры будет жить в избе и вместо добывания хлеба косвенным путем будет царапать его из земли? Что идеального в том, что человек головою своей будет подпирать воз с соломой, а душу свою

закопает в землю, окружив себя миллионами пустяков? И что идеального будет в жизни человека, который забудет других и займется своим совершенством?» [33, т. 2, с. 329]. В соответствии с идеями Михайловского, Грубов занимается образовательной деятельностью, обучая Наталью грамоте и наукам.

Грубов — единственный герой-интеллигент, изображенный Карониным с симпатией. Литературовед Е.Г. Чернова находит автобиографические черты в образе данного героя: писатель также одно время был увлечен идеей А.И. Эртеля о создании общины, однако довольно быстро разочаровался в ней [25, с. 137]. Подобно герою повести, Петропавловский выступал против практики «самосовершенствования» на земле, полемизируя с авторами журнала «Неделя» [25, с. 137]. Грубов как народник-реалист противопоставлен народнику-идеалисту Неразову, хозяину Борского хутора, в котором происходят основные события повести. Неразов — поклонник «Недели», он верит, что общинный идеал способен привести к «райской жизни», дать всему обществу «хлеб насущный».

В финале повести Наталья, узнав об измене Кугина с Верочкой, кончает с собой, выпив крысиный яд. После этого события колония распадается. Ряд деталей позволяет предположить, что в основу финального эпизода был положен действительный случай в толстовской колонии в Самаре, основанной К.М. Сибиряковым в 1886 г. [1, с. 164]. Колония просуществовала до 1889 г. и распалась после того, как одна из общинниц отравила себя [34, с. 81]. Описание этого эпизода в книге С.Н. Кривенко «На распутье» (1895) схоже с развязкой повести Каронина: «…один из прежних колонистов женился на дочери крестьянина, которая заведовала хозяйством. Когда прибыли в колонию новые элементы и, между прочим, две девицы из культурных <…>. Молодая крестьянка, по всей вероятности, почувствовала, что <…> ей трудно будет не проиграть в глазах мужа, в сравнение с барышнями, которые умели по целым дням и вечерам вести бойкие интеллигентные разговоры. Так это было или иначе, — наверное трудно сказать, но все это разрешилось тяжкой драмой: она неожиданно отравилась» [34, с. 81]. Вероятно, Петропавловский знал о случившемся в сибиряковской общине, хотя каких-либо документальных свидетельств этому не имеется[3].

3 К тому же самоубийства в толстовских колониях не были явлением исключительным [1, с. 204].

В повести «Учитель жизни» (1891) Каронин продолжил последовательную критику толстовского учения. Если в «Борской колонии» с негативных сторон изображено опрощение интеллигенции, то здесь проверке подвергается сама теория толстовства, в ее индивидуалистическом преломлении. Сюжет построен вокруг фигуры Дениса Чехлова, в годы юности воспринявшего «веяние одного нравственного учения» [33, т. 2, с. 371], но воспринявшего внешне, как спасение от ненавистного мира: «Учение не явилось для него в виде солнечного луча, осветившего ночь, и не сделало его умственно богаче; читая и обдумывая его, он не испытывал ни восторга, даваемого истиной, ни любви, доставляемой милым, дорогим предметом, — нет, он почувствовал в себе только прилив самоуверенности и бесстрашия перед жизнью, которая была до сих пор темна и холодна; такою она и после того осталась у него, только теперь он запасся на всякий случай крепким, внушительным оружием» [33, т. 2, с. 372]. Что характерно для данной повести и в целом для «толстовских» повестей Каронина, герой ни в одном фрагменте не назван толстовцем, и сам он себя так не идентифицирует. Его принадлежность к толстовству можно определить лишь косвенно, что сделали еще самые первые критики. Они обратили внимание на идеи персонажа, которые буквально воспроизводят отдельные фрагменты учения Толстого, вплоть до скрытого цитирования: «Разум — это творческая сила мира, совершившая и совершающая все нами видимое. Любовь — это сила охраняющая, связывающая, придающая всему красоту <...>. Разум осветил для меня весь механизм жизни, любовь же объяснила мне все отношения, все связи, все основы жизни...» [33, т. 2, с. 414]; «Разум не имеет границ, любовь не должна отливаться в формы. Границы создают глупость, формы создают идолов» [33, т. 2, с. 415]; «Истина не только одна, но она вечна и безусловна. Она написана в вашем сердце и в вашем разуме» [33, т. 2, с. 426]. Здесь толстовские размышления о разуме и любви в противовес сказанному говорятся и без любви (автор подчеркивал равнодушие, холодность и даже ненависть Чехлова), и без разума (Чехлов использует противоречивые суждения, утверждая как догму адогматизм любви и разума). Толстовство Чехлова также проявлено и в важнейшем принципе «непротивления злу насилием», на это указывает речь персонажа во фрагменте: «...я совсем перестаю отвечать, когда мне грозят сжатыми кулаками, и только говорю: “На, бей!”» [33, т. 2, с. 413].

Вероятно, прототипом Чехлова стал уже упоминавшийся в связи с «Борской колонией» Иван Клопский [17, с. 87]. По крайней мере на эту мысль наводят детали внешнего портрета (жесткие черты, холодный взгляд, злая и хитрая улыбка) и манера поведения героя, изобилующая парадоксами и внезапными переходами от патетики к сарказму, от возвышенного пафоса к холодным рациональным объяснениям: «Вчера он еще произносил громкие слова, а сегодня исключительно объяснялся при помощи площадных звуков; сейчас он переругивается с рабочими, а через час перед благородною публикой будет вести благородные разговоры. И это все делается просто, почти наивно» [33, т. 2, с. 419] (ср. с характеристикой Клопского в «Освобождении Толстого»).

«Многоязычность» Чехлова направлена на открытие «механизма» личности: «...это было его наслаждение, подобно наслаждению механика, разбиравшего разные машины» [33, т. 2, с. 419]. Личность, согласно теории Чехлова, по выражению одного из героев повести, должна совершить коренной переворот в самой себе для восприятия чехловских же истин, т. е. по сути отказаться от собственной личности, типизироваться. Подход героя к «учительству» чисто формальный, заученный как догма. Поэтому и продукт его деятельности — лишь внешнее изменение личности и ее жизни. Это хорошо видно на примере самого Чехлова, который за всем формализмом толстовской проповеди все еще остается тем же человеком, ненавидящим окружающую действительность. Наиболее полную характеристику Чехлову дает героиня Александра Яковлевна: «Я еще не видала человека с большим преобладанием головы над сердцем... Такие люди не живут, а только думают, да, пожалуй, и не думают, а только наблюдают свои думы. <...> ...Ум его сильный и в то же время ничтожный. Мысли его не дают плода, они только борются между собой» [29, т. 2, с. 475]. Таким образом, опровергается и рационализированная любовь героя, как существующая только в теории, и сама теория, как не имеющая никакого практического выхода.

Еще одна повесть Каронина, косвенно связанная с толстовством, вышла раньше двух приведенных выше, но в ней критика толстовских идеалов еще не выкристаллизовалась столь явно, как это случится позднее. Это повесть «Мой Мир» (1888), впервые опубликованная в 1888 г. в журнале «Рус-

ская мысль» (№ 2–4)[4]. Сюжет повести в целом повторяет народническую схему «об исцелении на лоне природы, в здоровом труде, среди здоровой среды издерганного, нравственно изболевшегося интеллигента» [33, т. 1, с. XXXIII]. Центральный герой Варин, мучимый противоречиями между возвышенностью мысли и неприметностью действительности, попадает в дом крестьянина Петра Митрофановича. В деревенской среде, в ее простом обиходе, он чувствует «душевный покой», постепенно приобщается к ручному труду, помогает в готовке еды Василисе и Даше, жене и дочери хозяина избы [33, т. 2, с. 60].

Вскоре Варин погружается в крестьянскую жизнь, однако вместе с тем он чувствует, что ручной труд замещает собой интеллектуальный: «Темные силы, владевшие деревенскою жизнью, отразились и на мне... Я хорошенько не могу определить, в чем выражается это темное настроение. Это какая-то пугливость и слабость ума» [33, т. 2, с. 75]. Характерен в этой связи внутренний монолог героя ближе к финалу повести, проясняющий позицию Петропавловского: «На свете нет ничего дороже мысли. Она — начало и конец всего бытия, причина и следствие, движущая сила и последняя цель. Кто же заставит меня отказаться от нее? Люди прекрасны только в той мере, в какой вложена в них эта мировая сила. Если мир окутывает еще тьма, то потому только, что мысль не осветила ее; если среди людей большая часть подлых, то только потому, что мысль не освободила еще их от безумия. Какой же смысл отказываться от нее? Я останусь в деревне, но значит ли это, что я должен опрокинуть тот жертвенник, который поддерживает мою веру, и разбить того бога, выше которого нет ничего в человеческой жизни? Моя мысль, мои познания — ведь это все, что есть только лучшего во мне; но если это лучшее для меня, то в то же время необходимое и для всех людей, кто бы они ни были — мужики, женщины, дети. Небольшая заслуга сделаться работником; небольшая заслуга “выпачкать лицо навозом” и в этот же навоз втоптать свою душу. Слепые вожди — те, которые, унижая человеческий ум и все то, что он добыл с такими кровавыми жертвами, проповедуют слияние с тьмой. Позорное употребление из своего ума делает тот, кто поднимает невежество на пьедестал...» [33, т. 2, с. 100]. В «слепых вождях» узнаются проповедники толстовского опрощения,

4 Хотя замысел повести возник еще в 1879 г. [32, т. 2, с. 588].

критике которых писатель, как было показано выше, уделял много внимания, как в творчестве, так и в жизни.

***

У Бунина образ толстовства в ранний период творчества наиболее ярко передан в рассказе «На даче» (1895). Во время создания рассказа Бунин находился под сильным впечатлением от фигуры Толстого, о чем вспоминал позднее: «В ранней молодости я был совершенно влюблен в него» [28, с. 73]. Резкий антагонизм Каменского и семьи Примо в первоначальном варианте текста мог быть результатом этой «влюбленности». Правда, к толстовцам Бунин относился сдержанней: недолюбливал И.М. Клопского, А.А. Волкенштейна, Д.А. Хилкова, своего наставника в Полтаве И.Б. Файнермана описывал как «нестерпимого ритора» [28, с. 76–78]. Эти полтавские толстовцы «были типичны; за некоторыми исключениями, это был совершенно несносный народ» [28, с. 75].

С.Н. Морозов и Ю.Г. Морозова в статье «Ответное слово И.А. Бунину (архиепископ Иоанн Шаховской о Л.Н. Толстом)», основываясь на письмах к писателю о. Киприана и воспоминаниях Т.Л. Толстой, акцентировали внимание на этом различии в отношении Бунина к учению Толстого и к «практикам» его последователей: «Разочарование в толстовцах не помешало Бунину думать о Льве Николаевиче как о пророке и учителе жизни» [14, с. 215]. Этот момент исследован довольно подробно: «Духовным учителем» Бунина называет Толстого Н.Р. Миронова [13, с. 111]; вопрос о мифологизации Толстого в бунинской прозе поднимали К.В. Анисимов [2], Е.Р. Пономарев [17; 18], В.В. Курьянова [11]. Кажется преувеличением утверждение Курьяновой, что «уже в юном возрасте Бунин создает в своем сознании авторский толстовский миф» [11, с. 144], однако определенно, что Толстой, как персонаж Бунина, наделялся сверхчеловеческими чертами, что в первую очередь с ним, а не с его последователями связано увлечение Бунина толстовством.

Но совсем умалять влияние толстовцев на писателя не стоит. Критика последователей Толстого в большинстве своем имела позднее происхождение, не затрагивала непосредственных переживаний Бунина во времена его толстовской «практики». Это критика уже постфактум. О том, что отношение Бунина к толстовцам менялось, можно судить уже по его ран-

нему творчеству. Образ Каменского в рассказе «На даче» противоречит образу «типичных» толстовцев из «Освобождения Толстого»[5]. Облик Каменского благороден, красивое «открытое» лицо с «ясным взглядом больших голубых глаз навыкате» [29, т. 2, с. 106] сочетается с нарочитой простотой, подчеркнутой стилизацией под мужика: русой бородой, крестьянской одеждой [29, т. 2, с. 114]. Соответствует его облику и быт Каменского: скудная пища, простой ручной труд, все говорит о презрении к светской культуре. С точки зрения Гриши толстовец явно выделяется на фоне семьи Примо и ее окружения.

В описании оппонентов Каменского Бунин задействовал эпитеты с негативной коннотацией: Бобрицкий похож на жирафа «своей маленькой головой и большой, длинной фигурой в клетчатой паре» [29, т. 2, с. 126], Петр Алексеевич Примо выглядит представительно, держится гордо, как «богатые люди из ресторанов среди кланяющихся лакеев» [29, т. 2, с. 128], образ дополняет слегка опухшее от алкоголизма лицо и небольшое брюшко [29, т. 2, с. 128]. Его собутыльник Илья Подгаевский производит самое нелицеприятное впечатление: «...старческое лицо его, лицо скопца и алкоголика, было желто и испито; длинные, монашеские волосы жидкими темными космами падали на плечи; маленькие агатовые глаза неестественно блестели» [29, т. 2, с. 128], все это дополняется «тщедушной» фигурой Подгаевского, отсутствием двух верхних зубов и прочими «изъянами» внешности. На брата Гриши «толстого Игнатия в широком, мешковатом костюме из чесучи было смешно смотреть. Он неуклюже бегал среди дужек и поминутно снимал соломенную шляпу, обтирая платком круглую, коротко остриженную голову и красное лицо» [29, т. 2, с. 121]. Доктор, приехавший вместе с Петром Алексеевичем, похож «на цыгана. Заспанный, добродушный, он все старался казаться трезвым и поэтому расшаркивался, подымал плечи и хриплым голосом говорил любезности дамам» [29, т. 2, с. 135].

Различиям внешнего вида и поведения соответствует моральный портрет героев: Каменский выступает с толстовской проповедью, последовательно воспроизводит речь Толстого [16, с. 187]. За ужином в поместье

5 То, что в лице Каменского изображен именно «типичный» толстовец, ясно из письма Бунина С.Н. Кривенко от 1 июня 1896 г.: «...я отправил Вам свою новую работу — рассказ “Сутки на даче”. Как увидите, он касается современных людей; между другими, я в нем хотел нарисовать тип “толстовца”; “толстовцев”, замечу при этом, я знаю очень хорошо...» [31, с. 220].

Примо он говорит о важности следования заповедям добра и любви, он настроен против проституции, поскольку она является инструментом насилия, в споре с Игнатием Каменский утверждает важность познания истины «сердцем». На недовольство Игнатия тем, что Каменский говорит тоном поучения, толстовец отвечает: «— Я не поучаю… я говорю только то, что мне кажется истиной… Я не насилую вас — это главное» [29, т. 2, с. 130]. Для Каменского существует бесспорная правда, которую нельзя решить как уравнение, с помощью разума. Его доводы о врожденности человеческой добродетели, подкрепленные цитатой из Тертуллиана («Еще Тертуллиан сказал, что душа христианка» [29, т. 2, с. 132]), построены не логически, имеют иные основания, корни которых стоит искать в буддизме, индуизме, авраамических религиях. Толстовец и сопоставляет свое видение любви и разума с фигурами Вишны, Будды, с египетским богом Фта [29, т. 2, с. 131]. Но, как и Толстой, Каменский использует данные вероучения в основном для обоснования гуманистической этики, игнорируя их мифологию и мистику.

Оппоненты упрекают Каменского в софизмах и казуистике. Добру и любви, существующим, по мнению последнего, объективно, как фактор человеческой природы, они противополагают релятивистскую мораль («— А почему я должен поклоняться добру? — вмешался Подгаевский, внезапно останавливаясь против Каменского» [29, т. 2, с. 131]; «— Добро, Любовь… А если я не верю Тертуллиану вашему…» [29, т. 2, с. 132]). Толстовское учение о «должном» и «не должном» высмеивается Петром Алексеевичем: «— Я слышу разговор о Толстом, — продолжал Петр Алексеевич, оглядывая всех и подчеркивая слова, — и вот мне перестало хотеться того, чего прежде хотелось, и стало хотеться того, чего прежде не хотелось. И когда я понял то, что понял, я перестал делать то, чего не надо делать, и стал делать то, чего не делал и что нужно делать» [29, т. 2, с. 128]. Подгаевский и Бернгард защищают проституцию: «…при современных условиях <…> необходимое учреждение…» [29, т. 2, с. 133]. На проповедь единения Бернгард отвечает насмешкой, попутно иронизируя над толстовским тезисом о непротивлении злу насилием [29, т. 2, с. 133].

Элементы антагонизма между семьей Примо, ее окружением и одинокой фигурой Каменского встречаются во всех вариантах рассказа. Однако они особенно заметны в первой публикации 1897 г., вышедшей в сборнике

«На край света и другие рассказы» (1897). В версии 1912 г., опубликованной в книге «Перевал и другие рассказы» (1912), часть противоречий сглажена, Бунин убрал отдельные фрагменты, в которых противопоставленность персонажей проявлялась слишком явно: в частности, была существенно сокращена сцена между Гришей и Гарпиной в начале рассказа, выставлявшая героя в невыгодном свете [15, с. 645]. Колебания Гриши, его ироничное презрение к Каменскому, ряд высказываний, в которых герой негативно отзывается о толстовце, — все это было вычеркнуто из текста 1912 г.

Изменения коснулись и других героев рассказа. Подробная история текста «На даче» прослежена А.Ю. Павловой в статье «Рассказ И.А. Бунина “На даче”: от сборника “На край света” до Полного собрания сочинений (1915)» [15]. Анализ внесенных Буниным правок привел исследовательницу к гипотезе о постепенном отходе писателя от толстовских позиций [15, с. 636].

В контексте толстовской тематики интерес также представляет рассказ «В августе» (1901), ранние варианты которого содержат фрагмент, сокращенный в позднейших публикациях: «И теперь, постояв на площади, я решил отправиться в гости к толстовцам за город: все-таки это были единственные мне близкие люди» [30, с. 147]. В итоговом тексте (в Полном собрании сочинений 1915 г.) убрана часть «все-таки это были единственные мне близкие люди». По нашему мнению, здесь так же, как и в рассказе «На даче», прослеживается связь между отношением к толстовству и биографией писателя. Вероятно, для раннего Бунина интерес представляла не только фигура Льва Николаевича, но и теории и практики его последователей, роль которых уже в зрелом возрасте он переосмыслил. Поэтому «близость» толстовцев в итоговом тексте рассказа не акцентирована.

Исходя из этой гипотезы можно выделить два этапа бунинского восприятия толстовства: рецепцию, непосредственно связанную с участием писателя в толстовском движении, о которой мы можем судить лишь косвенно, и позднейшую рефлексию о Толстом и его учении. Отход от толстовства как социального движения, таким образом, не означал окончательного разрыва с идеями Льва Николаевича, но, напротив, позволил определить их более явно, отсеять привнесенные в них В.Г. Чертковым, В.Ф. Булгаковым и др. элементы. Толстовство и в зрелом творчестве Бунина находило вполне видное место, о чем свидетельствуют уже упомянутая книга «Освобожде-

ние Толстого» и другие произведения, например неоконченный рассказ «На извозчике», являвшийся, по определению Е.Р. Пономарева, самым толстовским рассказом Бунина [19].

***

Приведенный выше анализ показывает принципиальное различие бунинской и каронинской рецепций толстовства, как в позиции по отношению к самому движению, так и в подходе к учению Льва Николаевича. Если для Петропавловского толстовство неприемлемо ни в каких формах, но особенно в коммунитарной, то для Бунина очевидно трепетное отношение к толстовским идеям и на ранних, и на поздних этапах творчества. Вместе с тем позиции Бунина далеки от общинного идеала, к которому тяготела часть интеллигенции. В его произведениях обыкновенно фигурирует личность, со всеми ее чаяниями, исканиями, моральными дилеммами. Тема толстовства у Бунина имеет явный автобиографический след: какое-то время писатель вращался в толстовских кругах, планировал опроститься. Петропавловский, следовавший за просветительским идеалом «культурного» народничества, и к толстовству подходил именно с просветительских, утилитарных позиций. Для него проблема опрощения была проблемой не личности, а общества, ведь опрощение не могло привести к общественному прогрессу.

Два этих подхода, как было показано в самом начале, явились следствием двойственности толстовского учения, соединявшего в себе и социально-политическую критику, и проблемы аксиологии личности. Хотя сам Толстой превыше всего ставил идеал «самосовершенствования», трактовка этого идеала была двойственной, ведь самосовершенствование могло пониматься и в марксистском духе, как прогресс личности, встроенной в процесс трудовой организации общества, и в духе Фихте, как индивидуальность, сама себя конструирующая.

Несмотря на то что ряд исследователей [5; 9; 12] определяли толстовство в качестве «рациональной религии» (или «рациональной мистики»), эта рациональность касалась только отдельных элементов онтологии данного учения, но не его понятийного базиса. Теория толстовства не была в достаточной степени унифицированной, что привело к многообразию выводов о ее практической применимости. Отсюда художественное вос-

приятие ее как совокупности различных стратегий. Разность восприятия, наслоенная на разницу в мировоззрении, вела не только к разноóбразности толстовства, но и к различию акцентов: народник Петропавловский описывал другое толстовство, бывшее уже продуктом интерпретации последователей учения Льва Николаевича. Описывал в качестве внешнего наблюдателя, подмечая изъяны, в первую очередь общественной, теории последнего. Бунин же подходил к толстовству изнутри, с позиции личного опыта, приобретенного в период его участия в движении. Поэтому нет ничего удивительного в позднейшем сведении им толстовства к жизненному пути самого Толстого и только его, к «освобождению», трактуемому в буддистском смысле как преодоление смерти через смерть. Это освобождение есть «главное указание к пониманию его (Толстого. — *Я.И.*) всего» [28, с. 7]. И это освобождение вместе с тем есть вся жизнь Толстого [28, с. 7]. Такая персоналистская трактовка явилась закономерным результатом эволюции индивидуалистического подхода писателя к толстовскому учению.

Список литературы

Исследования

1 *Агарин Е.В.* Толстовство и толстовские земледельческие колонии в дореволюционной России: дис. ... канд. ист. наук. Нижний Новгород, 2016. 373 с.

2 *Анисимов К.В.* Толстовские претексты в прозе Бунина: на границе прапамяти и историзма // Лев Толстой и время. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2010. Вып. 5. С. 94–105.

3 *Антонов В.Ф.* Народничество в России: утопия или отвергнутые возможности // Вопросы истории. 1991. № 1. С. 5–19.

4 *Блохин В.В.* Становление доктрины «либерального социализма» Н.К. Михайловского: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2006. 41 с.

5 *Бонч-Бруевич В.Д.* Избранные сочинения: в 3 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. Т. 1. 411 с.

6 *Зеленин Ю.А.* К вопросу о принадлежности Л.Н. Толстого к народничеству // Ученые записки Алтайского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 2016. № 12–13. С. 276–281.

7 *Калиничева З.В.* К вопросу о социальной сущности идей толстовства // XXVIII Герценовские чтения. Научный атеизм, этика, эстетика. Л.: [Б. и.], 1975. С. 51–58.

8 *Канев С.Н.* Революция и анархизм. М.: Мысль, 1989. 328 с.

9 *Клибанов А.И.* Из мира религиозного сектантства: Встречи. Беседы. Наблюдения. М.: Политиздат, 1974. 255 с.

10 *Колокольцев М.Г.* Раннее народничество в России: 1860-е гг.: автореф. дис. … канд. ист. наук. Барнаул, 2004. 24 с.

11 *Курьянова В.В.* Миф о Льве Толстом в творческом сознании И.А. Бунина // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2023. № 2. С. 143–148. DOI: 10.37882/2223-2982.2023.2.16

12 *Мелешко Е.Д.* Учение Л.Н. Толстого и современные дискуссии о соотношении религии и нравственности в российском обществе // Л.Н. Толстой в движении эпох: философские и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. Тула; М.: [Б. и.], 2011. Ч. 1. С. 43–53.

13 *Миронова Н.Р.* Рецепция философских идей Л.Н. Толстого в творчестве И.А. Бунина // История науки: сборник статей участников VII Межвузовской научно-практической конференции аспирантов, Москва, 28 октября 2019 года. М.: МГПУ, 2020. С. 111–118.

14 *Морозов С.Н., Морозова Ю.Г.* Ответное слово И.А. Бунину (архиепископ Иоанн Шаховской о Л.Н. Толстом) // 80-летие елецкой филологии: Материалы Международной научной конференции, Елец, 17–19 октября 2019 года. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2019. С. 212–222.

15 *Павлова А.Ю.* Рассказ И.А. Бунина «На даче»: от сборника «На край света» до Полного собрания сочинений (1915) // И.А. Бунин и его время: контексты судьбы — история творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 633–647. DOI: 10.22455/AB-978-5-9208-0675-8-633-647

16 *Пономарев Е.Р.* Жанровый генезис и сюжетология ранней прозы И.А. Бунина // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 178–193. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-178-193

17 *Пономарев Е.Р.* И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: дис. … канд. филол. наук. СПб., 2000. 376 с.

18 *Пономарев Е.Р.* Отзывы современников о книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» // Русская литература. 1995. № 4. С. 168–171.

19 *Пономарев Е.Р.* Самый толстовский рассказ И.А. Бунина // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). С. 298–308.

20 *Пономарев Е.Р.* Толстовское непротивление в контексте Серебряного века, русской революции и русской эмиграции. Часть I // Новый филологический вестник. 2023. № 3 (66). С. 190–198. DOI: 10.54770/20729316-2023-3-190

21 *Пруцков Н.И.* Идеи социализма в русской классической литературе. Л.: Наука, 1969. 467 с.

22 *Рашковский Е.Б.* Об одной из социально-психологических предпосылок политической институционализации в развивающемся обществе (еще раз о проблеме

«популизма» в странах третьего мира) // Общество, элита и бюрократия в развивающихся странах Востока. М.: Наука, 1974. Кн. 1. С. 59–81.

23 *Самосюк Г.Ф.* Н.Е. Каронин-Петропавловский (1857–1892) // Русские писатели в Саратовском Поволжье. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1964. С. 146–161.

24 *Федорова В.И.* Эволюция социально-революционных идеалов в позднем народничестве // Народники в истории России: межвузовский сборник научных трудов. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2016. Т. 2. С. 130–147.

25 *Чернова Е.А.* Каронин и народничество 80-х годов // Художественный образ и историческое сознание: Межвузовский сборник. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1974. С. 126–142.

26 *Чертков В.Г.* Отношение Л.Н. Толстого к земледельческим колониям (по неизданным письмам) // Голос минувшего. 1913. № 10. С. 46–64.

27 *Fedotov G.P.* The Religious Sources of Russian Populism // Russian Review. 1942. Vol. 1. No. 2. P. 27–39. URL: http://www.jstor.org/stable/125199 (дата обращения: 15.05.2024).

Источники

28 *Бунин И.А.* Освобождение Толстого. YMCA-PRESS, PARIS, 1937. 254 с.

29 *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 6 т. Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 2. 247 с.

30 *Бунин И.А.* Три рассказа: 1. Костер, 2. Перевал, 3. В августе // Русская мысль. 1901. № 8. С. 141–150.

31 *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 767 с.

32 *Горький М.* Полн. собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1971. Т. 11. 616 с.

33 *Каронин С. (Н.Е. Петропавловский)*. Сочинения: в 2 т. М.: ГИХЛ, 1958.

34 *Кривенко С.Н.* На распутьи. Культурные скиты и культурные одиночки. М.: Изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1901. 339 с.

35 *Михайловский Н.К.* Литературная критика: статьи о русской литературе XIX — начала XX в. Л.: Худож. лит., 1989. 608 с.

36 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 100 т. М.: Терра-Terra, 1992. Т. 47. 615 с.

37 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 100 т. М.: Терра-Terra, 1992. Т. 65. 372 с.

References

1 Agarin, E.V. *Tolstovstvo i tolstovskie zemledel'cheskie kolonii v dorevoliutsionnoi Rossii* [*Tolstoyism and Tolstoy Agricultural Colonies in pre-Revolutionary Russia: PhD Dissertation*]. Nizhniy Novgorod, 2016. 373 p. (In Russ.)

2 Anisimov, K.V. “Tolstovskie preteksty v proze Bunina: na granitse prapamiati i istorizma” [“Tolstoy’s Pretexts in Bunin’s Prose: On the Border of Ancient Memory

and Historicism"]. *Lev Tolstoy i vremia* [*Leo Tolstoy and Time*], vol. 5. Tomsk, Tomsk University Publ., 2010, pp. 94–105. (In Russ.)

3 Antonov, V.F. "Narodnichestvo v Rossii: utopiia ili otvergnutye vozmozhnosti" ["Narodnichestvo in Russia: Utopia or Rejected Possibilities"]. *Voprosy istorii*, no. 1, 1991, pp. 5–19. (In Russ.)

4 Blokhin, V.V. *Stanovlenie doktriny "liberal'nogo sotsializma" N.K. Mikhailovskogo* [*The Formation of the Doctrine of "Liberal Socialism" by N.K. Mikhailovsky: PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 2006. 41 p. (In Russ.)

5 Bonch-Bruevich, V.D. *Izbrannye sochineniia: v 3 t.* [*Selected Works: in 3 vols.*], vol. 1. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1959. 411 p. (In Russ.)

6 Zelenin, Iu.A. "K voprosu o prinadlezhnosti L.N. Tolstogo k narodnichestvu" ["On the Question of L.N. Tolstoy's Belonging to Narodniks"]. *Uchenye zapiski Altaiskogo filiala Rossiiskoi akademii narodnogo khoziaistva i gosudarstvennoi sluzhby pri Prezidente Rossiiskoi Federatsii*, no. 12–13, pp. 276–281. (In Russ.)

7 Kalinicheva, Z.V. "K voprosu o sotsial'noi sushchnosti idei tolstovstva" ["On the Question of the Social Essence of the Tolstoyism Ideas"]. *XXVIII Gertsenovskie chteniia. Nauchnyi ateizm, etika, estetika* [*28th Herzen Readings. Academic Atheism, Ethics, Aesthetics*]. Leningrad, [S. n.], 1975, pp. 51–58. (In Russ.)

8 Kanev, S.N. *Revoliutsiia i anarkhizm* [*Revolution and Anarchism*]. Moscow, Mysl' Publ., 1989. 328 p. (In Russ.)

9 Klibanov, A.I. *Iz mira religioznogo sektantstva: Vstrechi. Besedy. Nabliudeniia* [*From the World of Religious Sectarianism: Meetings. Conversations. Observations*]. Moscow, Politizdat Publ., 1974. 255 p. (In Russ.)

10 Kolokol'tsev, M.G. *Rannee narodnichestvo v Rossii: 1860-e gg.* [*Early Populism in Russia: The 1860s: PhD Thesis, Summary*]. Barnaul, 2004. 24 p. (In Russ.)

11 Kur'ianova, V.V. "Mif o L've Tolstom v tvorcheskom soznanii I.A. Bunina" ["The Myth of Leo Tolstoy in the Creative Mind of I.A. Bunin"]. *Sovremennaia nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriia: Gumanitarnye nauki*, no. 2, 2023, pp. 143–148. DOI: 10.37882/2223-2982.2023.2.16 (In Russ.)

12 Meleshko, E.D. "Uchenie L.N. Tolstogo i sovremennye diskussii o sootnoshenii religii i nravstvennosti v rossiiskom obshchestve" ["Tolstoy's Teaching and Modern Discussions on the Relationship Between Religion and Morality in Russian Society"]. *L.N. Tolstoi v dvizhenii epokh: filosofskie i religiozno-nravstvennye aspekty naslediia myslitelia i khudozhnika* [*Leo Tolstoy in the Movement of Epochs: Philosophical and Religious Moral Aspects of the Heritage of the Thinker and the Artist*]. Tula, Moscow, [S. n.], 2011, pp. 43–53. (In Russ.)

13 *Mironova N.R.* "Retseptsiia filosofskikh idei L.N. Tolstogo v tvorchestve I.A. Bunina" ["The Reception of Leo Tolstoy's Philosophical Ideas in the Works of Ivan Bunin"]. *Istoriia nauki: sbornik statei uchastnikov VII Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii aspirantov, Moskva, 28 oktiabria 2019 goda* [*The History of Science:*

Proceedings of the VII Interuniversity Scientific and Practical Conference of PhD Students, Moscow, October 28, 2019]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 2020, pp. 111–118. (In Russ.)

14 Morozov, S.N., and Iu.G. Morozova. "Otvetnoe slovo I.A. Buninu (arkhiepiskop Ioann Shakhovskoi o L.N. Tolstom)" ["Reply to Ivan Bunin (Archbishop John Shakhovskoy About Leo Tolstoy)"]. *80-letie eletskoi filologii: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Elets, 17–19 oktiabria 2019 goda* [*80th Anniversary of Yelets Philology: Proceedings of the International Scientific Conference, Yelets, October 17–19, 2019*]. Yelets, Bunin Yelets State University Publ., 2019, pp. 212–222. (In Russ.)

15 Pavlova, A.Iu. "Rasskaz I.A. Bunina 'Na dache': ot sbornika 'Na krai sveta' do Polnogo sobraniia sochinenii (1915)" ["Ivan Bunin's 'At the Summer Home' Story: From the 'To the World's End' Collection to the Complete Works (1915)"]. *I.A. Bunin i ego vremia: konteksty sud'by — istoriia tvorchestva* [*Ivan Bunin and His Time: Contexts of Fate — History of Creativity*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 633–647. DOI: 10.22455/AB-978-5-9208-0675-8-633-647 (In Russ.)

16 Ponomarev, E.R. "Zhanrovyi genezis i Siuzhetologiia rannei prozy I.A. Bunina" ["Genre Genesis and Plot Theory of Ivan Bunin's Early Prose"]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 4, 2022, pp. 178–193. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-178-193 (In Russ.)

17 Ponomarev, E.R. *I.A. Bunin i L.N. Tolstoi* [*I.A. Bunin and L.N. Tolstoy: PhD Dissertation*]. St. Petersburg, 2000. 376 p. (In Russ.)

18 Ponomarev, E.R. "Otzyvy sovremennikov o knige I.A. Bunina 'Osvobozhdenie Tolstogo'." ["Reviews of Contemporaries on the Book by I.A. Bunin 'The Liberation of Tolstoy'."] *Russkaia literatura*, no. 4, 1995, pp. 168–171. (In Russ.)

19 Ponomarev, E.R. "Samyi tolstovskii rasskaz I.A. Bunina" ["Ivan Bunin's Most Tolstovian Story"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2 (162), 2020, pp. 298–308. (In Russ.)

20 Ponomarev, E.R. "Tolstovskoe neprotivlenie v kontekste Serebrianogo veka, russkoi revoliutsii i russkoi emigratsii. Chast' I" ["Lev Tolstoy's Non-Resistance in the Context of the Silver Age, Russian Revolution and Russian Emigration. Part 1"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (66), 2023, pp. 190–198. DOI: 10.54770/20729316-2023-3-190 (In Russ.)

21 Prutskov, N.I. *Idei sotsializma v russkoi klassicheskoi literature* [*Ideas of Socialism in Russian Classical Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1969. 467 p. (In Russ.)

22 Rashkovskii, E.B. "Ob odnoi iz sotsial'no-psikhologicheskikh predposylok politicheskoi institutsionalizatsii v razvivaiushchemsia obshchestve (eshche raz o probleme 'populizma' v stranakh tret'ego mira)" ["About One of the Socio-Psychological Premises of Political Institutionalization in a Developing Society (Once Again about the Problem of 'Populism' in the Third World Countries)"]. *Obshchestvo, elita i biurokratiia v razvivaiushchikhsia stranakh Vostoka* [*Society, Elite and Bureaucracy in the Developing Countries of the East*], book 1. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 275–293. (In Russ.)

23 Samosiuk, G.F. “N.E. Karonin-Petropavlovskii (1857–1892)” [“N.E. Karonin-Petropavlovskiy (1857–1892)”]. *Russkie pisateli v Saratovskom Povolzh’e* [*Russian Writers in the Saratov Volga region*]. Saratov, Privolzhskoe knizhnoe izdatel’stvo Publ., 1964, pp. 146–161. (In Russ.)

24 Fedorova, V.I. “Evoliutsiia sotsial’no-revoliutsionnykh idealov v pozdnem narodnichestve” [“The Evolution of Social Revolutionary Ideals in Late Narodnichestvo”]. *Narodniki v istorii Rossii: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*Narodniks in the History of Russia: Interuniversity Collection of Research Papers*], vol. 2. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2016, pp. 130–147. (In Russ.)

25 Chernova, E.A. “Karonin i narodnichestvo 80-kh godov” [“Karonin and Narodnichestvo of the 80s”]. *Khudozhestvennyi obraz i istoricheskoe soznanie: Mezhvuzovskii sbornik* [*Artistic Image and Historical Consciousness: Interuniversity Collection*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1974, pp. 126–142. (In Russ.)

26 Chertkov, V.G. “Otnoshenie L.N. Tolstogo k zemledel’cheskim koloniiam (po neizdannym pis’mam)” [“L.N. Tolstoy’s Attitude to Agricultural Colonies (According to Unpublished Letters)”]. *Golos minuvshego*, no. 10, 1913, pp. 46–64. (In Russ.)

27 Fedotov, Georgy Petrovich. “The Religious Sources of Russian Populism.” *Russian Review*, vol. 1, no. 2, 1942, pp. 27–39. Available at: http://www.jstor.org/stable/125199 (Accessed 15 May 2024). (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PXJXBR
УДК 821.161.1.0+821.22.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53+(5Ирн)4

ЯВНЫЙ И МНИМЫЙ «СЛЕД» СААДИ В ПОЭЗИИ И.А. БУНИНА (ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

© 2024 г. А.В. Бакунцев
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-244-271

Благодарности: Автор сердечно благодарит за оказанную помощь сотрудников Российской государственной библиотеки, Российской библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино, а также С.Н. Морозова (ИМЛИ РАН), А.В. Протопопову (ИМЛИ РАН), М.Л. Рейснер (МГУ), М.Р. Следевскую (МГУ).

Аннотация: Статья посвящена выявлению и анализу изданий, в которых И.А. Бунин черпал литературный материал для стихотворений «Череп» (1907), «Персидская мудрость» (1913), «Завет Саади» (1913), считающихся до сих пор переводами отрывков из книг Саади «Бустан» (1257) и «Гюлистан» (1258). Указанная проблема рассматривается с применением принципа историзма и метода сравнительного анализа. В ходе исследования установлено, что: 1) при написании перечисленных стихотворений Бунин работал не только с классическими, появившимися к концу XIX — началу XX в. переводами книг Саади на русский и основные европейские языки, но и с соответствующей научной и научно-популярной литературой; 2) перечисленные стихотворения Бунина являются не переводами, а парафразами отдельных отрывков из «Бустана» и «Гюлистана»; 3) в этих стихотворениях притчи, сентенции, максимы Саади подверглись довольно значительной творческой переработке; 4) стихотворения «Трон Соломона» (1907) и «Закон» (1907), причисляемые отдельными исследователями к бунинским произведениям, в которых тоже можно «выделить “след” Саади» (выражение Р.М. Сафиулиной), в действительности основаны только на текстах Корана.

Ключевые слова: И.А. Бунин, Саади, притчи, максимы, сентенции, поэзия, интерпретация, «круг чтения», переводы, источниковедение.

Информация об авторе: Антон Владимирович Бакунцев — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7087-3235

E-mail: auctor@list.ru

Для цитирования: *Бакунцев А.В.* Явный и мнимый «след» Саади в поэзии И.А. Бунина (источниковедческий аспект) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 244–271. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-244-271



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE OBVIOUS AND ILLUSORY "TRACE" OF SAADI IN IVAN BUNIN'S POETRY (SOURCE STUDIES ASPECT)

© 2024. Anton V. Bakuntsev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 08, 2024
Approved after reviewing: March 03, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The author sincerely gratitudes for the assistance provided by the staff of the Russian State Library, the All-Russia State Library for Foreign Literature named after M.I. Rudomino, as well as S.N. Morozov (IWL RAS), A.V. Protopopova (IWL RAS), M.L. Reisner (Moscow State University), and M.R. Sledevskaya (Lomonosov Moscow State University).

Abstract: The article is devoted to the identification and analysis of publications in which Ivan Bunin drew literary material for the poems "The Skull" (1907), "The Persian Wisdom" (1913), "The Testament of Saadi" (1913), which are still considered translations of excerpts from Saadi's books "Bustan" (1257) and "Gulistan" (1258). The research uses the principle of historicism and the method of comparative analysis. The article demonstrates that: 1) when writing his poems, Bunin worked not only with classical ones that appeared by the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries translations of Saadi's books into Russian and the main European languages but also with relevant scientific and popular science literature; 2) the listed Bunin's poems are not translations, but paraphrases of individual passages from "Bustan" and "Gulistan"; 3) in these poems, Saadi's parables and maxims have undergone quite significant creative processing; 4) the poems "The Throne of Solomon" (1907) and "The Law" (1907), attributed by some researchers to Bunin's works, in which it is also possible to "highlight the 'trace' of Saadi" (the expression by R.M. Safiulina), are based only on the texts of the Koran.

Keywords: Ivan Bunin, Saadi, parables, maxims, poetry, interpretation, "reading circle," translations, source studies.

Information about the author: Anton V. Bakuntsev, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7087-3235

E-mail: auctor@list.ru

For citation: Bakuntsev, A.V. "The Obvious and Illusory 'Trace' of Saadi in Ivan Bunin's Poetry (Source Studies Aspect)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 244–271. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-244-271

О значении личности и творчества средневекового персидского поэта Саади в писательском самосознании И.А. Бунина довольно подробно сказано в нашей предыдущей статье (см.: [1]). Поэтому к рассмотрению проблемы, обозначенной в заглавии уже данной статьи, мы приступим сразу, без долгих предисловий, и начнем с перечня бунинских поэтических текстов, в которых можно, по выражению Р.М. Сафиулиной, «выделить “след” Саади» [8, с. 165]. В этом перечне всего три стихотворения: «Череп» (1907), «Персидская мудрость» (1913), «Завет Саади» (1913). Правда, в исследовательской литературе к произведениям Бунина, в которых содержатся заимствованные у Саади образы и мотивы, причисляются также стихотворения «Трон Соломона» (1907) и «Закон» (1907) (см.: [8, с. 165–169; 18, с. 366]), однако мы придерживаемся на этот счет иного мнения и в соответствующем разделе постараемся его обосновать.

Представление о степени художественной оригинальности стихотворений Бунина, несущих на себе «“след” Саади», до сих пор остается ошибочным. Например, «Череп» и «Персидская мудрость» были републикованы в 84-м томе «Литературного наследства» как «переводы из Саади» (см.: [5, с. 209–211]). В то же время в комментарии к републикации отмечается, что избранная Буниным стихотворная форма «в известной степени произвольна, а само содержание его переводов не всегда точно отвечает содержанию оригинала; в одних случаях притчи, составляющие содержание поэм Саади, значительно сокращены, в других — сюжет их несколько изменен и расширен, в третьих — Бунин ограничивается переводом завершающего притчу Саади афоризма, опуская содержание самой притчи» [5, с. 222–223]. В своей статье мы покажем, что все эти «воль-

ности» отнюдь не случайны и свидетельствуют не столько о бунинском «произволе», сколько об относительной художественной самостоятельности рассматриваемых произведений.

«Над Тигром жил отшельник...»

По всей видимости, «Череп» был первым опытом бунинского обращения к творчеству Саади. Согласно авторской дате, это стихотворение было написано весной 1907 г. в Дамаске, т. е. во время бунинского путешествия в Святую землю. Однако впервые «Череп» был опубликован лишь 1 октября 1912 г. в московском еженедельном иллюстрированном журнале «Женское дело» [15]. Почему Бунин так долго не отдавал стихотворение в печать и потом больше никогда к нему не возвращался, неизвестно[1].

Из-за своего подзаголовка («Из “Бустана” Саади») «Череп» в течение многих лет считался «вольным переводом» двух произвольно соединенных фрагментов этой поэмы (один взят из ее первой главы, другой — из шестой) — во всяком случае, именно так бунинское стихотворение представлено в комментарии к его републикации в 84-м томе «Литературного наследства» (см.: [5, с. 223]). При этом композиция «Черепа» в комментарии названа «неверной», а в текст самой републикации внесена правка, которая, по сути, извратила авторский замысел: стихотворение разделено на две части, частично изменена орфография и пунктуация[2]. Подобное (тем более посмертное!) вмешательство в авторский текст само по себе недопустимо, а в случае с «Черепом» оно было недопустимо вдвойне, поскольку основывалось на ложном понимании степени художественной оригинальности бунинского стихотворения.

Сегодня с большой долей уверенности можно утверждать, что «Череп» не является переводом, даже вольным. Строго говоря, Бунин и не мог переводить Саади: персидского языка он не знал[3] и о творче-

1 Вторично стихотворение было напечатано уже после смерти Бунина — в 1969 г., в № 3 журнала «Памир» (см.: [5, с. 223]).

2 Например, после слова «червями» стоит закрывающая кавычка, которой нет в прижизненной публикации; слово «Промысла» набрано со строчной буквы; слова «И так» напечатаны слитно, в одно слово «Итак», после которого стоит запятая; перед словом «сам» стоит открывающая кавычка; после слова «недоволен» вместо точки стоит запятая (см.: [5, с. 209]).

3 См. в этой связи запись в бунинском дневнике от 27 октября 1916 г.: «Прочел первую книгу “Сев<ерных> сборников” Шиповника. <...> Переводы с датского — Блока,

стве «усладительнейшего из писателей»[4] судил по уже существовавшим переводам на русский и европейские языки (прежде всего французский, в меньшей степени английский и немецкий)[5], причем его представление и об этом творчестве в целом, и о наиболее значительных произведениях Саади было (во всяком случае, в 1907 г.) самым общим и не вполне точным.

Для большей убедительности сопоставим литературную форму «Черепа» и «Бустана» (1257). «Череп» насчитывает 15 строк и написан белым стихом — пятистопным белым ямбом, в то время как «Бустан» состоит из бейтов — рифмованных (большей частью) двустиший. Выдающийся советский иранист К.И. Чайкин во вступительной статье к собственному переводу «Бустана» (1935) отмечал, что поэма Саади «написана метром *мотэкареб*, окончательно определившимся ко времени появления “Бустана” как постоянный метр героической и повествовательно-авантюрной поэмы» [31, с. XVIII]. Согласно приведенной исследователем схеме: ◡--|◡--|◡--|◡- [31, с. XXII], — метр *мотэкареб* (иначе — *мутакариб* [7, с. 42]) включает 11 слогов и не имеет аналогов в классической европейской силлабо-тонической системе стихосложения. Очевидно, именно поэтому разные переводчики XIX–XX вв. передавали метрику поэмы посредством разных стихотворных размеров — в том числе пятистопным [26; 38] и шестистопным ямбом [40], четырехстопным анапестом [32] — с произвольным чередованием мужских и женских рифм в бейтах, а также четырехстопным усеченным амфибрахием с мужской рифмой [31][6].

К 1907 г. Бунин был уже весьма опытным переводчиком. Если бы «Череп» действительно был переводом отрывка из «Бустана» — пусть и на основе какого-либо из переводов-посредников, — то Бунин перед началом работы непременно изучил бы художественные особенности по-

со шведского — Городецкого, Бонча, Сологуба. Какие скоты пошли писатели! Откуда эти знания языков?» [6, с. 69].

4 Так Саади называет его биограф — историк персидской литературы Девлет-шах Ала-эд-девле Бехтишах Эль-гази эс-Самарканди в своем трактате «Тезкират-ошшоара» (Жизнеописание поэтов, 1487) (см.: [29, с. 12]), а вслед за ним и Бунин — в «Тени Птицы» [14, с. 233].

5 Их перечень см. в книге А.Е. Крымского «История Персии, ее литературы и дервишеской теософии» [24, с. 433–439, 445–458].

6 Этот метр К.И. Чайкин характеризует как «соответствующий по числу слогов и отчасти по основной каденции стиху персидского оригинала» [31, с. XXII].

эмы Саади и так или иначе отразил бы их в своем стихотворении. Однако нам представляется, что мысль о написании «Черепа» у Бунина возникла внезапно, в процессе чтения монографии И.Н. Холмогорова «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы» (Казань, 1867) [29][7]: как указывалось в нашей предыдущей статье, Бунин брал эту книгу с собой в 1907 г. в поездку на Ближний Восток (см.: [1, с. 173–175]).

Напомним: монография И.Н. Холмогорова, основанная на его же магистерской диссертации (1865), наряду с исследовательской частью содержит множество отрывков (на персидском и арабском языках и в прозаическом переводе автора) из разных произведений Саади (включая «Бустан» и «Гюлистан»), а также биографию Саади, извлеченную из трактата Девлет-шаха «Тезкират-ошшоара». В этой биографии, тоже добросовестно переведенной И.Н. Холмогоровым и тоже включающей ряд цитат из литературного наследия Саади, среди прочего приводится так называемый «Рассказ, заимствованный из Бустана» [29, с. 25–26][8]. Судя по его структуре, лексике и стилистике, именно он вдохновил Бунина на создание «Черепа».

В плане структуры «Рассказ, заимствованный из Бустана» представляет собой контаминацию тех же двух фрагментов, из которых состоит бунинское стихотворение, — именно Девлет-шах объединил их по каким-то своим причинам, что и ввело в заблуждение Бунина, который воспринял «Рассказ» как единый аутентичный текст и почти буквально воспроизвел его «неверную» композицию в «Черепе».

С точки зрения языка и стиля «Череп» и «Рассказ, заимствованный из Бустана» тоже очень близки, а местами даже совпадают дословно.

Для наглядности приведем полностью оба текста:

7 Возможно, и стихотворный размер для «Черепа» Бунин выбрал интуитивно — если только не последовал примеру К.-Г. Графа (вопрос лишь в том, был ли Бунину известен этот немецкий перевод).

8 Здесь впору говорить о своеобразном «эффекте матрешки»: «Рассказ, заимствованный из Бустана» составлен из двух фрагментов поэмы Саади, приводится в трактате Девлет-шаха, а тот в свою очередь включен в монографию И.Н. Холмогорова, причем в переводе на русский язык.

«Череп»

Над Тигром жил отшельник.
Древний череп
Нашел он на прибрежье. И услышал
От черепа: «На мне была тиара,
Я покорил Ирак, алкал Кермана[9], —
И вот, увы, сам выеден червями.
Раз в серебро преобразился камень
В руках анахорета. Но когда
Ты предан воле Промысла всецело,
И серебро, и камень — одноценны.
И так ступай и возвести дервишам,
Угодникам султана: сам султан
Беднее их: дервиш доволен драхмой,
А он, султан, и царством недоволен.
Поистине, не падишах, а нищий,
Свободный от забот,
есть падишах» [15].

«Рассказ, заимствованный из Бустана»

Слышал я, что однажды сгнивший человеческий череп вел такую речь с набожным отшельником на берегу Тигра. Я пользовался (говорил череп) всей пышностью повелителя, я возлагал на себя царскую тиару и при помощи судьбы и счастия завоевал своими усилиями Ирак. Я уже надеялся пожрать Керман, как вдруг мою голову пожрали черви. Я слыхал (слова Саади), что в старину камень в руках отшельника обратился в серебро (не считайте этих слов лишенными смысла), — но когда ты совершенно предался воле промысла, то и серебро, и камень должны тебе казаться одноценными. Возвести же дервишу, угоднику какого-нибудь султана, что самый султан гораздо беднее дервиша: одна драхма серебра насыщает нищего, а Феридун (имя древнего персидского государя) сыт только вполовину целым персидским государством. И царство, и владычество дают лишь заботу, нищий же есть падишах, хотя и слывет нищим по имени; нищий, ум которого свободен от мирских оков, счастливее ничем не довольного государя [29, с. 25–26].

При сопоставлении текстов видно, что единственное серьезное расхождение между ними заключается в количестве действующих лиц и субъектов речи. В «Рассказе, заимствованном из Бустана» три персонажа: отшельник, череп и Саади; высказывания, обозначенные посредством ремарок, заключенных в скобки, принадлежат и черепу, и Саади. В бунинском стихотворении только два персонажа — отшельник и череп, а закавыченная прямая речь, целиком переданная черепу, включает и «законную» реплику черепа, и слова Саади, которого Бунин почему-то удалил из текста (возможно, не заметив соответствующую ремарку в тексте «Рассказа»).

9 Керман — город в юго-восточной части Персии. В XI в. был захвачен сельджуками.

Вывод из всего сказанного такой: стихотворение Бунина «Череп» — это парафраз «Рассказа, заимствованного из Бустана» в переводе И.Н. Холмогорова; соответственно печатать «Череп» в будущем Полном собрании сочинений и писем и в отдельных изданиях поэзии Бунина следует в авторской редакции, притом среди оригинальных текстов, а не переводов.

«Я счастлив, я жив...»

Впервые «Персидская мудрость» была напечатана 29 сентября 1913 г. в московской ежедневной общественно-политической и литературной газете «Русское слово» (авторская дата: «Трапезонд — Стамбул. Июнь 1913 г.») [11]. С точки зрения композиции это произведение состоит из 10 разных по величине (от двух до восьми строк), относительно самостоятельных по отношению друг к другу (и даже как будто произвольно подобранных и скомпонованных) частей (миниатюр), разделенных в публикации посредством типографских линеек. Так же как «Череп», «Персидская мудрость» написана белым стихом, но, в отличие от него, не пятистопным ямбом, а пятистопным (с первой по восьмую и десятая части) и шестистопным (девятая часть) амфибрахием. Те же девять частей — с первой по восьмую и десятая — имеют «эквиваленты» в текстах «Бустана» и «Гюлистана» (1258)[10], но, несмотря на это, мы и тут имеем дело не с переводами тех или иных отрывков из произведений Саади, а с парафразами их прозаических переводов, выполненных другими авторами. О предполагаемых обстоятельствах создания девятой части «Персидской мудрости» будет сказано ниже.

***

Первую часть «Персидской мудрости»:

Лисицу спросили: «Куда ты так быстро бежишь?»
— «Погоня за пьяным верблюдом!» — сказала лисица.

10 В исследовательской литературе встречаются и другие варианты русской транскрипции: «Гулистан» (по всей видимости, сегодня он считается нормативным), «Голистан», «Голестан». Мы будем транскрибировать заглавие книги Саади так, как это делал Бунин.

«Но ты-то при чем тут?» — «Э, полно, поэт! А враги?
Попробуй кричать, называя лисицу верблюдом,
И все закричат, что лисица — верблюд, и убьют!» [11], —

являющую собой парафраз прозаической притчи о лисе из первой главы «Гюлистана», мы подробно рассмотрели в предыдущей статье (см.: [1, с. 183–185]) и пришли к выводу, что материал для этой миниатюры Бунин мог почерпнуть либо в русском переводе книги Саади, принадлежащем И.Н. Холмогорову (1882) [22, с. 52], либо в монографии французского ориенталиста Ж. Фрийе «Литературная Персия» (1909) [33, p. 172]. Эти две книги были выделены нами по следующей причине: одна из них («Гюлистан» в переводе И.Н. Холмогорова) к 1913 г. определенно входила в «круг чтения» Бунина (см.: [1, с. 176–177]); о другой («Литературная Персия» Ж. Фрийе) то же самое с уверенностью сказать нельзя, однако в ней имеются эквиваленты сразу к шести частям «Персидской мудрости», причем лексическое, содержательное и композиционное сходство французских и русских текстов столь значительно (разумеется, с поправкой на разницу в языках и литературной форме, а также на бунинское стремление к предельной сжатости), что мысль о существовании связи между ними возникает сама собой.

Скорее всего, литературный материал для **второй части** «Персидской мудрости» Бунин тоже заимствовал в одной из этих книг. В бунинской интерпретации притча о невежде и осле / ишаке из восьмой главы «Гюлистана» предсказуемо оказалась более лаконичной, чем в версиях И.Н. Холмогорова и Ж. Фрийе:

Болтун и невежда ишака учил говорить.
— Болтун и невежда! Учись у ишака молчанью! [11]

Для сравнения — у И.Н. Холмогорова: «Глупец учил осла и потратил на то много жизни. — “Невежда, сказал ему мудрец, что ты хлопочешь в этом деле — побойся людских укоров. Животное не выучится у тебя дару слова, лучше ты сам поучись у животного молчанию”» [22, с. 309–310]; у Ж. Фрийе: “Un ignorant voulait à toutes forces apprendre à parler à son âne.

Comme il était la risée publique, un sage lui dit: ‘Tu ferais mieux d’apprendre de lui à te taire’” [33, p. 173][11].

В основу **третьей части** «Персидской мудрости» легла притча о звездочете/астрономе/астрологе из четвертой главы «Гюлистана»[12]. Наиболее вероятным источником ее заимствования мы считаем книгу Ж. Фрийе. К такому выводу мы пришли, сравнив текст бунинской миниатюры с несколькими вариантами перевода этой притчи — на русский, французский, немецкий и английский языки (см.: [21, с. 182; 22, с. 195; 25, с. 102; 33, p. 171; 34, p. 262; 35, p. 262; 36, p. 213; 39, S. 132; 41, p. 205; 43, p. 193; 44, p. 155]).

У Бунина притча выглядит следующим образом:

Один астролог, возвратившись домой, захватил
Измену жены и к судье побежал, задыхаясь.
«Вот видишь, — сказал астрологу судья, — ты не знал,
Что делалось дома, а хвалишься знанием неба!» [11]

Однако в классических переводах «Гюлистана» речь не идет ни об измене жены звездочета/астронома/астролога, ни о судье: главный герой лишь застает незнакомца в своем доме, в обществе своей жены, и устраивает скандал, а финальную фразу, ставящую под сомнение его компетентность, произносит некий мудрец (остроумец), оказавшийся случайным свидетелем этой сцены[13]. И только в книге Ж. Фрийе вместо этого мудреца фигурируют судьи (почему-то именно во множественном числе):

11 *Перевод*: Невежда во что бы то ни стало хотел научить своего осла разговаривать. Поскольку над ним все смеялись, мудрец сказал ему: «Лучше сам поучись у него молчанию» (*франц.*).

12 В переводах С.И. Назарьянца и К. Ламброса притча значится в четвертой главе «Гюлистана» как повесть / рассказ под № 11 [25, с. 102; 21, с. 182], а в переводе И.Н. Холмогорова — как рассказ 10 [22, с. 195]. Звездочетом персонаж назван в переводе И.Н. Холмогорова, астрономом — в переводах С.И. Назарьянца и К. Ламброса, астрологом — в переводах Н. Семеле [35, p. 262], К.-Г. Графа [39, S. 132], Э. Иствика [44, p. 155], Ш. Дефремери [36, p. 213], Ф. Глэдвина [34, p. 262], Дж. Платтса [43, p. 193], Дж. Росса [41, p. 205], Ж. Фрийе [33, p. 171].

13 См., например: «Звездочет, войдя в свой дом, увидал там незнакомца, сидящего с своей женой. Он обругал его и начал говорить дерзости; поднялся гвалт и суматоха, среди которых какой-то остряк сказал следующее: <Стихи> // Можешь ли ты знать, что творится на небесной тверди, когда не ведаешь, кто сидит у тебя в дому?» [22, с. 195].

> Un jour un astrologue, rentrant dans sa maison, surprit[14] un étranger avec sa femme. Il devint furieux et traîna les coupables devant les juges, qui lui dirent: “Comment pouvez-vous connaître ce qui se passe dans les astres, puisque vous ne voyez rien de ce qui se passe dans votre maison?” [33, p. 171][15].

Четвертая и пятая части «Персидской мудрости» основаны на притчах соответственно из девятой и восьмой глав «Бустана». При написании этих миниатюр Бунин мог воспользоваться любым из иностранных переводов поэмы Саади (в монографии И.Н. Холмогорова указанные притчи отсутствуют), однако мы уверены, что на самом деле писатель и тут прибегал к тексту книги Ж. Фрийе. На это указывает ряд довольно существенных признаков, особенно разительных в случае с **четвертой частью** «Персидской мудрости», представляющей собой бунинскую интерпретацию притчи о бренности земного существования и связанных с ним удовольствий.

В аутентичном тексте «Бустана» и в текстах его классических переводов, выполненных К.-Г. Графом (1850), Г. Уилберфорсом Кларком (1879), А.-Ш. Барбье де Мейнаром (1880), Ф. Рюкертом (1882), Дж.-С. Дэви (1883) и др., основная мысль этой притчи проиллюстрирована на примере двух враждовавших друг с другом властителей. Когда один из них умер, другой, торжествуя, явился на его могилу, чтобы поглумиться над мертвецом. Однако, увидев его останки, пал духом и велел начертать на могильном камне: не радуйся смерти врага, ибо ты тоже смертен. Некий мудрец, проходивший мимо, обратился к Аллаху с мольбой о милосердии к этому раскаявшемуся в своей гордыне человеку. Притча заканчивается авторской сентенцией о том, что всё преходяще и что весь мир — одно сплошное кладбище (см., например: [37, p. 351–352]).

В «Литературной Персии» Ж. Фрийе притча представлена в существенно усеченном виде (опущены ее начало и финал):

14 Французский глагол “surprendre” в данном контексте можно перевести как «застать (захватить) врасплох, застигнуть» (см.: [28, с. 951]).

15 *Перевод*: Однажды, вернувшись домой, астролог застал у своей жены незнакомца. Он страшно разозлился и потащил виновников к судьям, а те ему сказали: «Как же ты можешь знать, что происходит на небе, если не предвидишь того, что творится в твоем доме?» (*франц.*).

Un homme alla voir un jour le tombeau de son ennemi et s'écria tout joyeux: "Heureux celui qui jouit des caresses d'une femme, après que son ennemi est mort. On peut mourir sans regret quand on a survécu, ne serait-ce que d'un instant, à un ennemi odieux!"

Emporté par son délire, il souleva la dalle qui fermait la tombe, et vit au fond de la fosse la tête qui jadis avait porté la couronne. La terre remplissait les orbites des yeux qui avaient brillé à la lumière du jour. Le cadavre était rongé par les vers et les insectes; les os étaient noyés dans la boue; le visage s'était émacié et le corps s'était aminci comme un fagot de boit sec; les mains tombaient en lambeaux.

À ce spectacle, le profanateur se prosterna sur la terre qu'il arrosa de ses larmes. Puis il fit graver sur la pierre:

"Ne te réjouis pas de la mort d'un ennemi, car tu ne lui survivras pas longtemps" [33, p. 170–171][16].

Бунинская миниатюра имеет схожую структуру (начинается с сообщения о приходе некоего человека на могилу врага и заканчивается надписью на надгробии), но при этом она существенно короче, чем версия Ж. Фрийе; кроме того, в ней существенно изменен смысл фразы, которую вначале произносит на могиле герой притчи, — в результате герой стал более циничным, а его отчаяние при виде истлевшего трупа врага — более глубоким:

Пришел человек на могилу врага и сказал:
«Я счастлив, я жив, *я владею твоею женою!*»[17]
Тут, сдвинув плиту, он в могилу взглянул и на дне
Увидел соперника: череп, набитый землею,
В котором когда-то, как солнце, сияли глаза,

16 *Перевод*: Однажды некий человек пришел взглянуть на могилу своего недруга и вне себя от радости воскликнул: «Блажен, кто наслаждается ласками женщины после кончины врага. И умереть можно с легким сердцем, даже если только на одно мгновение прожил дольше, чем мерзавец!» В исступлении он сдвинул надгробную плиту и на дне могилы увидел голову, которую когда-то венчала корона. Орбиты глаз, сиявших некогда при свете дня, были забиты землей. Труп был изъеден червями и насекомыми; кости покрыла грязь; иссохли и лицо, и тело, ставшее похожим на вязанку хвороста; руки истлели. Осквернитель, потрясенный этим зрелищем, пал ниц и оросил землю слезами. Затем вырезал на могильном камне: «Не радуйся смерти врага, ибо проживешь немногим дольше, чем он» (*франц.*).

17 Курсив наш. — *А.Б.*

И голые ребра, покрытые грязью и гнусом.
Заплакав в тоске, человек написал на плите:
«Не радуйся смерти врага, — не долга твоя радость!» [11]

Отметим также отсутствие в бунинском варианте притчи любых намеков на царское происхождение и главного героя, и его врага.

Как было сказано выше, в основе **пятой части** «Персидской мудрости» лежит притча из восьмой главы «Бустана» — о страннике и осле[18].

Бунин придал этой истории следующий вид:

Стенал человек, изнемогший в пути: «Я устал.
Несчастней меня никого не видала пустыня!»
От клади осев, по дороге осел проходил:
«Безумец! — сказал он, — зачем на судьбу ты клевещешь?
Конечно, приятно сидеть на осле, но хвали
Творца и за то, что тебя не ослом сотворил он» [11].

В «Литературной Персии» Ж. Фрийе притча изложена так:

Un homme accablé de fatigue gémissait: “Est-il un être plus malheureux que moi dans le desert?”

Un âne qui passait, portant avec peine un pesant fardeau, lui répondit: “Insensé qui accuse la destinée! tu n'as pas, il est vrai, un âne pour te porter, mais remercie Dieu qui ne t'a pas fait bête de somme” [33, p. 167][19].

Тексты Бунина и Ж. Фрийе очень близки по содержанию и лексике. Вместе с тем в них отсутствует одна деталь, которая наличествует, например, в прозаическом переводе А.-Ш. Барбье де Мейнара — наиболее точном среди переводов «Бустана» на европейские языки. У А.-Ш. Барбье де Мейнара осел-резонер, возражая страннику, между прочим, говорит:

18 В переводе А.В. Старостина вместо осла фигурирует «странник, повидавший полземли» [26, с. 377]. Чем объясняется эта замена персонажа, неизвестно.

19 *Перевод*: Измученный усталостью человек сетовал: «Есть ли в пустыне существо более несчастное, чем я?» Осел, проходивший мимо с тяжкой ношей, ответил ему: «Безрассуден тот, кто пеняет на судьбу! Под тобой и впрямь нет осла, тем не менее благодари Бога за то, что Он не создал тебя вьючным животным» (*франц.*).

“Tu n’as pas, il est vrai, un âne pour te porter, mais remercie Dieu qui a fait de toi un homme et non pas une bête de somme” [37, p. 327][20]. В версии Ж. Фрийе[21] в заключительной фразе притчи из-за отсутствия слова “homme” (человек) противопоставление человека вьючному животному перенесено из текста в подтекст. То же самое мы видим в бунинской миниатюре.

Шестая часть «Персидской мудрости» является стихотворным переложением 20-го рассказа из третьей главы «Гюлистана». У Саади повествование в этом рассказе ведется прозой и от первого лица — см. перевод И.Н. Холмогорова:

> Никогда я столько не стенал от перемен времени, никогда так не хмурил лицо от коловратного счастия, как в ту пору, когда ноги мои были босы, а не на что было приобрести обувь. С стесненным сердцем я вступил в соборную мечеть города Куфы[22], и здесь увидал какого-то безногого. Тогда-то я возблагодарил и прославил Бога за его милости ко мне и терпеливо перенес лишение обуви [22, с. 159].

Скорее всего, Бунин опирался именно на этот текст, однако при написании своего варианта притчи об относительности житейских невзгод, по своему обыкновению, внес в ее текст ряд технических и содержательных поправок. В результате притча приобрела не свойственную поэзии Саади форму трехстишия; объем притчи существенно сократился; автор-повествователь уступил место некоему обедневшему богачу — соответственно изменилась повествовательная точка зрения; персонаж стал более эмоциональным:

> Богач обеднел до того, что ходил босиком,
> И плакал от злобы, как вдруг повстречался с безногим.
> Ах, если б вы знали, как плакал от радости он! [11]

20 *Перевод*: Под тобой и впрямь нет осла, тем не менее благодари Бога за то, что он создал тебя человеком, а не вьючным животным (*франц.*). Между прочим, отметим в финальной фразе французского текста рифмовку (вероятно, случайную): homme — somme.

21 Возможно, она представляет собой своего рода конспект или «рерайт» перевода А.-Ш. Барбье де Мейнара — на такую мысль наводит значительная лексическая близость этих текстов.

22 Эль-Куфа — город на реке Евфрат, в 170 км от Багдада. Основан как военный лагерь в 637 г.

Седьмая часть «Персидской мудрости» представляет собой парафраз отрывка из второй главы «Бустана»[23]. Этот отрывок приведен и в книге И.Н. Холмогорова, и в «Литературной Персии» Ж. Фрийе (разумеется, есть он и в классических переводах поэмы Саади). Каким из изданий воспользовался в данном случае Бунин, неизвестно. С уверенностью можно сказать только то, что в своей миниатюре писатель оставил от исходного текста примерно половину и при этом пренебрег его главной мыслью.

Полный текст отрывка в переводе А.-Ш. Барбье де Мейнара выглядит следующим образом:

> Quand tu vois un orphelin baisser tristement la tête, ne mets pas un baiser sur le front de ton enfant. Si l'orphelin pleure, qui songe à essuyer ses larmes. S'il cède à un transport de colère, qui prend soin de le calmer? Ne laisse pas couler ses larmes, ce sont des larmes qui font trembler le trône de Dieu [37, p. 100][24].

В книге Ж. Фрийе сентенция о сироте заметно короче (отсутствует риторический вопрос о гневе):

> Si tu vois un orphelin baisser tristement la tête, ne te mets pas à embrasser ton enfant, car personne ne peut essuyer les larmes de l'orphelin, et ce sont celles-là qui font trembler le trône de Dieu [33, p. 163][25].

Перевод И.Н. Холмогорова, хронологически более ранний, чем оба французских перевода, по композиции ближе к версии Ж. Фрийе:

> Когда увидишь сироту, склонившего головку, не давай поцелуя собственному детищу; пусть не плачет чужое дитя: престол Всевышнего вздрогнет, когда зарыдает сиротка» [29, с. 101].

23 В републикации «Персидской мудрости» в 84-м томе «Литературного наследства» эта миниатюра по неизвестной причине отсутствует.

24 *Перевод*: Когда видишь сироту в печали, с поникшей головой, не целуй в лобик свое дитя. Если сирота заплачет, кто станет осушать ее слезы? Если она разгневается, кто возьмется ее успокоить? Не давай течь ее слезам, ибо от этих слез содрогается Божий престол (*франц.*).

25 *Перевод*: Если видишь сироту в печали, с поникшей головой, не целуй свое дитя, потому что никто не способен осушить слезы сироты, а ведь именно от них содрогается Божий престол (*франц.*).

Бунин в своей версии сентенции Саади почему-то отказался от слов о метафизическом значении слез сироты[26] и заменил поцелуй, которым, по мнению автора «Бустана», не следует одаривать собственное дитя в присутствии чужого, осиротевшего ребенка, более «нейтральной» лаской:

> Когда сирота опускает головку в слезах,
> Не гладь, не ласкай по головке родного ребенка [11].

В **восьмой части** «Персидской мудрости» мы снова наблюдаем признаки творческого переосмысления первоисточника, каковым в данном случае является максима из восьмой главы «Гюлистана» в переводе И.Н. Холмогорова:

> Бесталанные не могут видеть талантливых, как базарные собаки, которые, завидя охотничью, поднимают лай, но не смеют напасть на нее спереди.
>
> Негодяй, будучи не в состоянии сравняться с кем-нибудь талантами, нападает на его недостатки.
>
> Бесталанный завистник всегда хулит заочно того, в чьем присутствии язык его становится нем [22, с. 313].

В бунинском парафразе мысль Саади сжата, «скручена» до предела, заключена в четыре весьма «тесные» в словесном отношении строки, обобщенный образ бездарного негодяя-завистника заменен более конкретным и «современным» образом критика, а заключительная фраза — яркой метафорой:

> Твой критик сидит и тебя стережет за углом.
> Лишенный достоинств, он жаждет чужих недостатков.
> Базарным собакам несносны борзые. Голыш
> Алмазы дробит с наслажденьем [11].

Девятая часть «Персидской мудрости» представляет собой своего рода источниковедческую загадку. Вот ее текст:

26 Тем самым Бунин, на наш взгляд, лишил парафраз о сироте той целостности и смысловой завершенности, которые присущи аутентичному высказыванию Саади.

Схвативши огромный сааз и нахально ударив по нем,
Бездарный уверил толпу, что он — музыкант — и огромный! [11]

Авторы комментария к републикации «Персидской мудрости» в 84-м томе «Литературного наследства» утверждают, что у этой миниатюры имеется эквивалент в восьмой главе «Гюлистана». Однако мы в книге Саади такого эквивалента не обнаружили. Вполне вероятно, что это двустишие сочинено самим Буниным — как стилизация «под Саади». Упоминание в тексте миниатюры саза (сааза) — музыкального струнного инструмента, распространенного в Закавказье и на Ближнем Востоке, — может свидетельствовать и об аллюзии к «турецкой сказке» М.Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб» (1837) (правда, ее заглавный герой, игравший на сазе, был как раз весьма одаренным музыкантом и певцом).

Миниатюра о бездарном музыканте вообще изначально могла быть написана как самостоятельный текст, на что косвенно указывает отличие ее метрики от метрики прочих частей «Персидской мудрости»[27].

Не исключено также, что в этом двустишии Бунин иносказательно выразил свое отношение к представителям русской богемы рубежа XIX–XX вв. Напомним, что вскоре после опубликования «Персидской мудрости» писатель выступил на 50-летнем юбилее газеты «Русские ведомости» с речью, в которой впервые открыто и твердо заявил о своем неприятии целого ряда явлений в культуре Серебряного века, видевшихся ему антихудожественными и в целом нездоровыми (см.: [17, с. 314–319]).

Десятая часть «Персидской мудрости»:

Будь щедрым, как пальма. А если не можешь, то будь
Стволом кипариса, прямым и простым — благородным [11], —

представляет собой парафраз максимы из восьмой главы «Гюлистана».

Поскольку Бунин уже с 1913 г. начал печатать эту миниатюру отдельно от прочих «персидских» миниатюр — как самостоятельное и едва ли

27 К слову, шестистопный амфибрахий, которым написана девятая часть «Персидской мудрости», не совсем «чист»: в самом центре второго стиха (на словах «что он») наблюдается «перебивка» ритма: в четвертой стопе всего два слога — ударный и безударный (т. е., по сути, она является хореической). Схематически это выглядит так: ᴗ-ᴗ|ᴗ-ᴗ|ᴗ-ᴗ|-ᴗ|ᴗ-ᴗ|ᴗ-ᴗ.

не оригинальное[28] произведение, под заглавием «Завет Саади», — мы сочли целесообразным последовать примеру писателя и посвятить ей особый раздел (см. далее).

***

Таким образом, в процессе работы над стихотворением «Персидская мудрость» Бунин пользовался, по меньшей мере, двумя книгами — «Гюлистаном» в переводе И.Н. Холмогорова и «Литературной Персией» Ж. Фрийе. Часть текстов, становившихся для писателя «литературным сырьем», в книгах дублировалась; сюжеты для своих парафразов он брал то в одной из них, то в другой.

Ничего необычного в подобном стиле творческой работы как будто нет. Тем не менее обратим внимание и на следующие факты: как отмечалось выше, согласно авторской дате под опубликованным текстом «Персидской мудрости», Бунин сочинил ее в июне 1913 г., в ходе очередного путешествия на Ближний Восток — в Трапезунде и Стамбуле; однако в редакцию «Русского слова» писатель отправил стихотворение только в двадцатых числах сентября того же года, с дачи из-под Одессы (см.: [4, с. 477]). Почему бы не предположить, что на самом деле Бунин писал свои «персидские» миниатюры не только в поездке, но и по возвращении в Россию? По крайней мере, это хоть отчасти объяснило бы «попеременное» использование монографии И.Н. Холмогорова и «Литературной Персии» — впрочем, разумеется, писатель мог взять с собой в турне обе книги.

Вместе с тем нельзя исключать вероятности того, что авторская дата под «Персидской мудростью» — не более чем литературная мистификация, и стихотворение было написано либо целиком на Большом Фонтане под Одессой, где Бунин после своего путешествия жил с середины июня по конец сентября 1913 г. (см.: [4, с. 457–479]), либо частями — в разных местах и в разное время.

Так или иначе, проверить данную гипотезу невозможно, поскольку автограф «Персидской мудрости» неизвестен.

28 В этом смысле очень показателен тот факт, что в 1914 г. К.И. Чуковский воспринял бунинский «Завет Саади» как творческий «трудный завет» самого писателя (см.: [30, с. 948]).

«Будь стволом кипариса...»

После публикации в «Русском слове» Бунин включал двустишие о пальме и кипарисе — под заглавием «Завет Саади» — в сборники «Иоанн Рыдалец. Рассказы и стихи 1912–1913 г.» (М., 1913) и «Чаша жизни» (Париж, 1922) и в шестой том Полного собрания сочинений (Пг., 1915) (см.: [10, с. 252; 17, с. 165; 19, с. 268]). В сборниках стихотворение было не датировано, в Полном собрании сочинений — напечатано с авторской датой: «Трапезонд. VI. 1913». Кроме того, как указывает Т.М. Двинятина, сохранился автограф «Завета Саади» в виде недатированной записи (экспромта или его имитации) в альбоме жены литератора И.А. Белоусова — И.П. Белоусовой (см.: [18, с. 405]).

«Завет Саади» является наиболее веским доказательством того, что для Бунина главным источником реминисценций из «Гюлистана» было русское издание книги Саади в переводе И.Н. Холмогорова. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить текст бунинского стихотворения с соответствующим местом в нескольких переводах «Гюлистана» на русский и три основных европейских языка (думается, для достижения указанной цели выборка из десяти вариантов перевода будет достаточно репрезентативной):

> У С.И. Назарьянца (1857): «Если можешь, будь благотворителен, как пальма, но, если это превышает твои силы, будь свободен, как кипарис!» [25, с. 173].
>
> У К. Ламброса (1862): «Если ты имеешь средства, то будь щедр, как пальма; а если у тебя их нет, то будь независим, как кипарис» [21, с. 274].
>
> У И.Н. Холмогорова (1882): «Будь щедр, как пальма, если можешь; если же не в состоянии благодетельствовать, то, по крайней мере, будь благороден, как кипарис» [22, с. 334].
>
> У А. Олеария (1654, 1775): “Steht es in deinem Vermögen, so sey wie eine Palme oder wie ein Dattelbaum und erzeige dich freygebig. Ist es aber nicht in deinem Vermögen, so stehe wenigstens zu, daß du gleich einer Cypresse frey und ruhig selbst” [42, S. 331][29].

29 *Перевод*: Ежели это в твоих силах, то будь подобен пальме или финиковому дереву и проявляй щедрость. Но ежели ты не способен на это, то будь хотя бы столь же свободен и невозмутим, как сам кипарис (*нем.*). В цитате воспроизведены особенности орфографии оригинала (в частности, ненормативное для современного немецкого правописания употребление буквы “y” вместо “i” в словах “sei” (будь), “freigebig” (щедрый), “frei” (свободный)).

У К.-Г. Графа (1846): “Wenn du es kannst, so sei großmüthig wie die Palme, // Kannst du es nicht, so sei wie die Cypresse frei” [39, S. 224][30].

У Ш. Дефремери (1858): “Si tu en as le pouvoir, sois généreux comme le palmier; mais, si tu ne le peux pas, sois libre comme le cyprès” [36, p. 348][31].

У Э. Иствика (1852): “Be, if thou be so, // Like the date, generous. Canst thou nought bestow // From lack of means; at least resolve to be, // Like the green cypress, fetterless and free” [44, p. 307][32].

У Ф. Глэдвина (1865): “If you are able, imitate the date-tree in liberality; but if you have not the means of munificence, be free like the cypress” [34, p. 377][33].

У Дж. Платтса (1876): “If thy hand can accomplish it, be generous as the date; // And if thy hand cannot do so, be free like the cypress” [43, p. 353][34].

У Дж. Росса (1890): “If thy hand has plenty, be liberal as the date-tree; but if it affords nothing to give away, be an azad, or free man, like the cypress” [41, p. 309][35].

Трудно не заметить, что большинство переводчиков (восемь из десяти) для обозначения свойства кипариса использовали прилагательное «свободный», К. Ламброс соответствующий эпитет в первоисточнике перевел как «независимый», и только И.Н. Холмогоров прибегнул к прилагательному «благородный»[36]. Скорее всего, эта разница в переводах одного и того же слова обусловлена многозначностью персидского прилагательного آزاد (*āzād*), которое переводится как «свободный (а у мистиков — освободившийся от мирских привязанностей и стремлений), вольный, осво-

30 *Перевод*: Если можешь, будь великодушен/щедр, как пальма, если же не можешь, будь свободен, как кипарис (*нем.*).

31 *Перевод*: Если у тебя есть возможность, будь щедрым, как пальма; но если ты этого не можешь, будь свободным, как кипарис (*франц.*).

32 *Перевод*: Если ты таков <богат>, будь, как финиковая пальма, щедрым. Но ты беден и не можешь ничего дарить; по крайней мере, решись быть, подобно зеленому кипарису, раскрепощенным и свободным (*англ.*).

33 *Перевод*: Если способен, подражай в щедрости финиковому дереву; но если средств для благотворительности нет, будь свободен, как кипарис (*англ.*).

34 *Перевод*: Если твоя рука достаточно тверда, будь щедр, как финиковая пальма; но если это не так, будь свободен, как кипарис (*англ.*).

35 *Перевод*: Если твоя рука не пуста, будь щедр, как финиковое дерево; но если тебе нечего отдавать, будь азадом, или свободным человеком, как кипарис (*англ.*).

36 К слову, точно так же, вслед за И.Н. Холмогоровым, поступил советский переводчик А.В. Старостин: «Если ты можешь, будь щедрым, — как пальма, усыпан плодами; // Если не можешь, возьми в образец кипарис благородный» [27, с. 297].

божденный, избавленный, благородный, превосходный, щедрый, чистосердечный» [20, с. 22][37].

Так или иначе, присутствие слова «благородный» в «Завете Саади» и вообще значительное лексико-синтаксическое сходство бунинского двустишия с текстом перевода И.Н. Холмогорова не может быть простым совпадением: очевидно, что «Завет Саади» является парафразом максимы о пальме и кипарисе именно в холмогоровском переводе[38].

«Руны Времени»

Как отмечалось во вступлении, некоторые исследователи полагают, что в стихотворениях Бунина «Трон Соломона» и «Закон» тоже можно «выделить “след” Саади». Попробуем разобраться, так ли это.

Начнем с «Трона Соломона». Стихотворение было написано в начале марта 1907 г. (см.: [3, с. 645]), печаталось в «Сборнике товарищества “Знание” за 1908 год» (СПб., 1908), в четвертом томе Собрания сочинений (СПб., 1908) и в третьем томе Полного собрания сочинений Бунина (Пг., 1915) (см.: [12, с. 121–122; 13, с. 18–19; 16, с. 72]).

«Трон Соломона» представляет собой парафраз Корана (34: 11–13), причем в двойном переводе — с арабского на французский (А. де Биберштейна-Казимирского) и с французского на русский (К. Николаева) (см.: [23, с. 314])[39]. Вместе с тем, по мнению Р.М. Сафиулиной, в своем стихотворении Бунин использовал также текст «Бустана» Саади. «Образом “руны Времени” из “Бустана” Саади Бунин дополняет текст “Корана” Биберштейн-Казимирского» [8, с. 168], — в частности, утверждает исследовательница, имея в виду начальные строки «Трона Соломона»:

37 Как мы видели, в переводе Дж. Росса слово *azad* приведено и в одном из своих прямых значений — на английском языке, и в виде существительного-варваризма.

38 Т.М. Двинятина в комментарии к двухтомнику Бунина «Стихотворения» называет этот перевод в числе других русских переводов, которые могли быть известны писателю (см.: [18, с. 405]). Тем не менее и в комментарии, и в одной из статей [2, с. 691] исследовательница почему-то отдает предпочтение переводу С.И. Назарьянца, несмотря на его довольно значительные лексические разночтения с бунинской миниатюрой.

39 Эта книга под заглавием «Коран Магомета» выходила в 1864, 1865, 1876, 1880, 1901 гг. (см.: [8, с. 163]). С каким из этих изданий работал Бунин, неизвестно. Мы в данной статье ссылаемся на издание 1865 г.

На письмена исчезнувших народов
Похожи руны Времени — значки
Вдоль старых стен и полутемных сводов,
Где завелись точильщики-жучки [18, с. 39].

В своей статье Р.М. Сафиулина высказывает еще ряд суждений об интертекстуальных связях между стихотворением Бунина и поэмой Саади, однако цитаты из «Бустана» (в переводе В.В. Державина), которые исследовательница при этом приводит, не могут служить аргументами, поскольку «Бустан» в совместном переводе В.В. Державина и А.В. Старостина впервые был издан лишь в 1962 г. [26]. Если Бунину и были известны фрагменты «Бустана», на которые ссылается Р.М. Сафиулина, то только по какому-то (или каким-то) из иностранных переводов, названных нами ранее (в монографии И.Н. Холмогорова этих фрагментов нет). Между тем, например, А.-Ш. Барбье де Мейнар перевел сентенцию, будто бы содержащую образ «рун Времени», следующим образом:

> Veux-tu assurer l'immortalité à ton nom, ne laisse pas le mérite dans l'ombre. Le tableau de ton règne sera celui des rois tes prédécesseurs: ils ont joui eux aussi des faveurs de la fortune, des plaisirs de la vie, puis un jour la mort est venue leur ravir tous ces biens; les uns ont emporté une bonne renommée, les autres ont laissé le souvenir ineffaçable de leurs crimes [37, p. 22][40].

Как мы видим, в процитированном отрывке образ «рун Времени» отсутствует (его нет и в других переводах «Бустана», изданных к началу XX в.) — значит, говорить о «“следе” Саади» в «Троне Соломона» не приходится.

«Не будь ослом, который носит книги...»

«Закон» был написан Буниным в мае 1907 г., во время путешествия в Святую землю [3, с. 666]; публиковался в том же году в № 11 петербург-

40 *Перевод*: Если хочешь обеспечить бессмертие своему имени, не оставляй <свои> заслуги в тени. Картина твоего правления будет такой же, как у твоих предшественников-шахов: они тоже наслаждались благосклонностью судьбы, удовольствиями жизни, но однажды пришла смерть и отняла у них все эти блага; одни добились славы, другие оставили неизгладимую память о своих преступлениях (*франц.*).

ского общественно-политического и литературного журнала «Современный мир», затем в четвертом томе Собрания сочинений и в третьем томе Полного собрания сочинений (см.: [9, с. 53; 13, с. 60; 16, с. 87–88]).

Это стихотворение также представляет собой парафраз «Корана Магомета» — конкретно пятого аята 62-й суры: «Которым поручили Пятикнижие и которые не носят (не соблюдают его), те подобятся ослу, несущему книги» [23, с. 414].

Ср.:

Приняв закон, прими его вериги.
Иль оттолкни — иль всей душою чти:
Не будь ослом, который носит книги,
Лишь потому, что их велят нести [18, с. 34].

Между тем Т.М. Двинятина усматривает в процитированных строках еще и «отсылку к “Гулистану” (часть 8, глава 8)» [18, с. 366], что нам представляется весьма спорным. Безусловно, между текстами бунинского «Закона» и сентенции Саади, которую имеет в виду Т.М. Двинятина, определенное сходство есть — но только потому, что и эта сентенция является парафразом того же пятого аята 62-й суры Корана. В переводе И.Н. Холмогорова интересующая нас сентенция из восьмой главы «Гюлистана» имеет следующий вид:

> Сколько бы ты ни изучал науки, но, когда ты не применяешь их к делу, ты все-таки остаешься невежда. Четвероногое, на котором навьючено несколько книг, не может чрез то назваться ни изыскателем истины, ни ученым; знает ли и ведает ли безмозглое, что лежит на нем: книги или дрова? [29, с. 83][41].

Если сопоставить все три текста, то мы увидим, что по содержанию бунинский «Закон» ближе все-таки к тексту «Корана Магомета», а не «Гюлистана»: под «законом», о котором идет речь в стихотворении, подразумевается именно Пятикнижие, а не просто «несколько книг».

41 Мы приводим здесь перевод этой сентенции по тексту монографии И.Н. Холмогорова, а не по изданию «Гюлистана» 1882 г. в связи с тем, что в 1907 г. в распоряжении Бунина была именно эта монография.

Заключение

Мы установили, что при написании стихотворений «Череп», «Персидская мудрость», «Завет Саади» Бунин использовал монографию И.Н. Холмогорова, его же перевод «Гюлистана» и книгу Ж. Фрийе «Литературная Персия». Вопрос о знакомстве Бунина с другими русскими и иностранными переводами главных произведений Саади («Бустана» и «Гюлистана») остается открытым.

Бунинские стихотворения, в которых действительно можно «выделить “след” Саади» (как мы выяснили, «Трон Соломона» и «Закон» к их числу не относятся), представляют собой не переводы, а парафразы притч, сентенций и максим Саади из перечисленных нами изданий. Приемы художественной трансформации, к которым писатель прибегал в процессе работы над этими стихотворениями, чаще всего заключались в сокращении того или иного исходного текста, заимствованного у Саади, реже — в замене персонажей, повествовательной точки зрения, выразительных средств.

Изложенные в статье факты и соображения позволяют сделать вывод, что «Череп», «Персидскую мудрость» и «Завет Саади» в будущем Полном собрании сочинений и писем Бунина целесообразно поместить среди оригинальных стихотворений, а не в томе с переводами. При этом «Персидская мудрость» и «Завет Саади», по-видимому, должны печататься как равноправные произведения — невзирая на то, что тексты «Завета Саади» и десятой части «Персидской мудрости» идентичны. При этом «генетическая» связь между стихотворениями должна быть отражена в научном комментарии.

Список литературы

Исследования

1 *Бакунцев А.В.* Реминисценции из произведений Саади в публицистике и эпистолярии И.А. Бунина: источниковедческий аспект проблемы // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 3. С. 168–193. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-168-193

2 *Двинятина Т.М.* Общий очерк текстологии поэзии И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология): сб. ст. / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: Литфакт, 2019. С. 557–703.

3 Летопись жизни и творчества И.А. Бунина / сост. С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1: 1870–1909. 944 с.
4 Летопись жизни и творчества И.А. Бунина / сост. С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Т. 2: 1910–1919. 1184 с.
5 Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1. 696 с.
6 Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2022. Т. 110: И.А. Бунин: Новые материалы и исследования. Кн. 2. 992 с.
7 *Рейснер М.Л., Ардашникова А.Н.* Персидская литература IX–XVIII веков: в 2 т. / отв. ред. Е.О. Акимушкина. М.: Сандра, 2021. Т. 2: Персидская литература в XIII–XVIII вв. Зрелая и поздняя классика. 384 с.
8 *Сафиулина Р.М.* Раннее творчество И.А. Бунина и Коран Альбера де Биберштейн-Казимирского // Творчество И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология): сб. ст. / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: Литфакт, 2019. С. 163–171.

Источники

9 *Бунин Ив.* Из цикла «Восток»: 1) Мекам; 2) Гермон; Из цикла «Восток»: 1. Закон; 2. Мандрагора // Современный мир. СПб., 1907. № 11. С. 18–19, 53.
10 *Бунин Ив.* Иоанн Рыдалец. Рассказы и стихи 1912–1913 г. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1913. 264 с.
11 *Бунин Ив.* Персидская мудрость // Русское слово. М., 1913. 29 сентября. № 224. С. 4.
12 *Бунин Ив.* Рассказы в стихах: С обезьяной; Трон Соломона // Сборник товарищества «Знание» за 1908 год. СПб.: Т-во «Знание», 1908. Кн. 20. С. 119–122.
13 *Бунин Ив.* Собр. соч.: в 6 т. СПб.: Т-во «Знание», 1908. Т. 4. 250 с.
14 *Бунин Ив.* Тень Птицы // Земля. М.: Московское книгоизд-во, 1908. Сб. 1. С. 229–272.
15 *Бунин Ив.* Череп: Из «Бустана» Саади // Женское дело. М., 1912. № 19. 1 октября. С. 6.
16 *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 6 т. Пг.: Т-во А.Ф. Маркс, 1915. Т. 3. 248 с.
17 *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 6 т. Пг.: Т-во А.Ф. Маркс, 1915. Т. 6. 336 с.
18 *Бунин И.А.* Стихотворения: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Т.М. Двинятиной. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. Т. 2. 544 с.
19 *Бунин И.А.* Чаша жизни. Париж: Русская земля, 1921. 284 с.
20 *Гаффаров М.А.* Персидско-русский словарь: в 2 т. / под ред. Ф.Е. Корша. М.: Наука, 1976. Т. 1. 433 с.
21 Гюлистан, сочинение Саади / пер. с перс. К. Ламброса. Одесса: Тип. Л. Нитче, 1862. VIII, 276, 11 с.
22 Гюлистан: «Цветник роз»: Творение шейха Саади Ширази / пер. с перс. И. Холмогорова. М.: К.Т. Солдатенков, 1882. 353 с.

23 Коран Магомета, переведенный с арабского на французский переводчиком французского посольства в Персии Казимирским / с примеч. и жизнеописанием Магомета; пер. с франц. К. Николаева. 2-е изд. М.: К. Шамов, 1865. XXXIV, 468, XVI, 24 с.
24 *Крымский А.* История Персии, ее литературы и дервишеской теософии. М.: Тип. Х. Улицкого, 1914–1917. Т. 3. 504 с.
25 Розовый кустарник шейха Муслехеддина Саади Ширазского, славный под названием Гулистана / пер. с перс. С.Назарианца. М.: Тип. Лазаревского ин-та вост. яз., 1857. XX, 174 с.
26 *Саади.* Бустан. Лирика / пер. с перс. В. Державина, А. Старостина. М.: ГИХЛ, 1962. 528 с.
27 *Саади.* Гулистан: Розовый сад / пер. с перс. Р. Алиева; пер. стихов А. Старостина; под ред. А. Бертельса и С. Шервинского; подгот. текста, вступ. ст., примеч. Р. Алиева. М.: ГИХЛ, 1957. 324 с.
28 Французско-русский словарь: 37000 слов / сост. В.Г. Гак, Ж. Триомф, Г.Г. Соколова и др.; под ред. В.Г. Гака и Ж. Триомфа. М.: Русский язык, 1991. 1056 с.
29 *Холмогоров И.* Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы. Казань: Унив. тип., 1867. 147, 4 с.
30 *Чуковский К.* Смерть, красота и любовь в творчестве И.А. Бунина // Нива. Пг., 1914. № 49. С. 947–950.
31 *Шейх Муслих-эд-дин Са'ди.* Бустан / вступ. ст., пер. и примеч. К. Чайкина. М.: Academia, 1935. XXII, 218, 12 с.
32 *Davie G.S.* The garden of fragrance / being a complete translation of the Bostan of Sadi from the original Persian into English verse. London: K. Paul, Trench and Co, 1882. XIX, 301 p.
33 *Frilley G.* La Perse littéraire / préface de Mirza Abbas Khan Aalamol-Molk; avec une essai sur les études persanes en France par C. Simond. Paris: Louis-Michaud, [1909]. 223 p.
34 Gulistan or Rose Garden by Musle-Huddeen sheik Saadi, of Shiraz / trans. from the original by Francis Gladwin, with an essay on Saadi's life and genius by James Ross, and a preface by R.W. Emerson. Boston: Ticknor and Fields, 1865. XVIII, 379 p.
35 Gulistan ou le Parterre-de-fleurs du cheikh Moslih-Eddin Sadi de Chiraz / traduit littéralement sur l'édition autographique du texte publiée en 1828, avec les notes historiques et grammaticales par N. Sémelet. Paris: L'Imprimerie Royale, 1834. 410 p.
36 Gulistan ou le Parterre de roses par Sadi / traduit du persan sur les meilleures textes imprimés et manucrits et accompagné de notes historiques, géographiques et littéraires par Ch. Defrémery. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co., 1858. XLVII, 359 p.
37 Le Boustan ou Verger, poème persan de Saadi / trad. pour la première fois en français avec une introduction et des notes par A.C. Barbier de Meynard. Paris: Ernest Leroux, 1880. XXXV, 387 p.

38 Moslicheddin Sadi's Lustgarten (Bostan) / aus dem Persischen übersetzt von K.H. Graf. Jena: Hochhausen, 1850. XIV, 236 S.

39 Moslicheddin Sadi's Rosengarten / nach dem Texte und dem arabischen Commentare Sururi's aus dem Persischen übersetzt mit Anmerkungen und Zugaben von Karl Heinrich Graf. Leipzig: J.A. Brockhaus, 1846. 302 S.

40 Saadi's Bostan / aus dem Persischen übersetzt von F. Rückert. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1882. VIII, 285 S.

41 *Sadi.* Gulistan or Flower Garden / trans., with an essay, by James Ross and a note upon the translator by Charles Sayle. London: Walter Scott, 1890. VIII, 311 p.

42 *Schich Sadi.* Persisches Rosenthal nebst Locmans Fabeln / [übesetzt von A. Olearius]. Neue, verbesserte Auflage. Wittenberg und Zerbst: J.G. Schummel, 1775. 358, 34 S.

43 The Gulistan or Rose Garden of shaikh Muslihu'D-Din Sa'di of Shiraz / translated from a revised text, with copious notes, and a life of the poet by John T. Platts. London: Wm. II Allen and Co., 1876. XIX, 356 p.

44 The Gulistan or Rose-Garden, of sheikh Muslihu'D-Din Sadi of Shiraz / translated for the first time into prose and verse, with an introductory preface, and a life of the author, from the Atish Kadah by Edward B. Eastwick. Hertford: Stephen Austin, 1852. XXXII, 311 p.

References

1 Bakuntsev, A.V. "Reministsentsii iz proizvedenii Saadi v publitsistike i epistoliarii I.A. Bunina: istochnikovedcheskii aspekt problemy" ["The Reminiscences from Saadi's Works in the Publicism and Epistolary of Ivan Bunin: The Source Studies Aspect of the Problem"]. *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 168–193. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-168-193 (In Russ.)

2 Dviniatina, T.M. "Obshchii ocherk tekstologii poezii I.A. Bunina" ["General Review of the Textology of Ivan Bunin's Poetry"]. Korostelev, O.A., and S.N. Morozov, editors. *Tvorchestvo I.A. Bunina v istoriko-literaturnom kontekste (biografiia, istochnikovedenie, tekstologiia): sbornik statei* [*Creative Work of I.A. Bunin in the Historical and Literary Context (Biography, Source Studies, Textual Criticism): Collection of Articles*]. Moscow, Litfakt Publ., 2019, pp. 557–703. (In Russ.)

3 *Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [*Chronicle of I.A. Bunin's Life and Work*], vol. 1: 1870–1909 [1870–1909], comp. by S.N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 944 p. (In Russ.)

4 *Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [*Chronicle of I.A. Bunin's Life and Work*], vol. 2: 1910–1919 [1910–1919], comp. by S.N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)

5 *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 84: Ivan Bunin [Ivan Bunin], book 1. Moscow, Nauka Publ., 1973. 696 p. (In Russ.)

6 *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 110: I.A. Bunin: Novye materialy i issledovaniia [I.A. Bunin: New Materials and Research], book 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 992 p. (In Russ.)

7 Reisner, M.L., and A.N. Ardashnikova. *Persidskaia literatura IX–XVIII vekov: v 2 t.* [*Persian Literature of the 9^{th}–18^{th} Centuries: in 2 vols.*], ed. by E.O. Akimushkina, vol. 2: Persidskaia literatura v XIII–XVIII vekakh. Zrelaia i pozdniaia klassika [Persian Literature in the 13^{th}–18^{th} Centuries. Mature and Late Classics]. Moscow, Sandra Publ., 2021. 384 p. (In Russ.)

8 Safiulina, R.M. “Rannee tvorchestvo I.A. Bunina i Koran Al’bera de Bibershtein-Kazimirskogo” [“Early Work of I.A. Bunin and the Koran of Albert de Biberstein-Kazimirsky”]. Korostelev, O.A., and S.N. Morozov, editors. *Tvorchestvo I.A. Bunina v istoriko-literaturnom kontekste (biografiia, istochnikovedenie, tekstologiia): sbornik statei* [*Creative Work of I.A. Bunin in the Historical and Literary Context (Biography, Source Studies, Textual Criticism): Collection of Articles*]. Moscow, Litfakt Publ., 2019, pp. 163–171. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QRQAMI
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ПОЭТИКА «ХРАМА СОЛНЦА»: ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ

© 2024 г. К.В. Анисимов
Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Красноярск, Россия
Дата поступления статьи: 01 апреля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 13 мая 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-272-000

Аннотация: Для понимания логики изменений, привнесенных Буниным в композицию «путевых поэм» «Храм Солнца», был использован подход, заключающийся в прослеживании по всем доступным вариантам текста движущихся границ между композиционными блоками с последующим сравнением выявленных локализаций и объяснением смещений. Отправной точкой для анализа послужил известный факт: начальные редакции 1915 и 1917 гг. содержат в своем составе восемь глав, редакция издательства «Петрополис»1936 г. — одиннадцать, при том, что последняя существенно экономнее с точки зрения объема. Материалом для исследования выступила глава «Дельта», выделенная из «старых» очерков «Море богов» и «Зодиакальный свет», — преобразование существенное, так как оно привело к пересмотру всей картины знакомства Бунина с Востоком, ибо перед нами важный эпизод, воспроизводящий расставание путешественника со знакомыми реалиями «полуевропейских» Турции и Греции и попадание в прежде неведомый мир. Основное наблюдение заключается в определении медиирующей роли «Дельты» как главы и самой дельты Нила как локальности-посредника между мирами моря («Море богов») и пустыни, на границе которой расположился Каир («Свет Зодиака»).

Ключевые слова: И.А. Бунин, «Храм Солнца», композиция, текстология, нарратология.

Информация об авторе: Кирилл Владиславович Анисимов — доктор филологических наук, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, ул. Ады Лебедевой, д. 89, 660049 г. Красноярск, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6543-397X

E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Для цитирования: *Анисимов К.В.* Поэтика «Храма Солнца»: проблема композиции // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 272–287.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-272-287



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE POETICS OF “THE TEMPLE OF THE SUN”: THE COMPOSITION ISSUE

© 2024. Kirill V. Anisimov
Viktor Astafyev Krasnoyarsk State Pedagogical University, Krasnoyarsk, Russia
Received: April 01, 2024
Approved after reviewing: May 13, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: In order to perceive the logic of alterations made by Bunin in the composition of his “travel poems” “The Temple of the Sun,” the author of the present paper offers an approach that presumes tracing the shifting borders between the composition blocks followed by the comparison of revealed new localizations and explanation of reasons why all these amendments have been implemented. The analysis relies on the wide range of accessible variants of Bunin’s travelogue. The starting point for the research was a well-known fact: initial 1915 and 1917 redactions contain eight chapters, whereas the 1936 redaction of the Publishing house “Petropolis” comprises eleven, even though the latter is smaller in volume. The primary source for this study is a chapter called “Delta,” which was separated from “older” sketches “The Sea of the Gods” and “Zodiacal Light.” This reorganization seems important for it led to the revision of the whole agenda of Bunin’s meeting with the Orient — the brand-new chapter accentuates a significant episode of the traveler’s parting with familiar realities of “half-European” Turkey and Greece and his penetration into the world that was never seen before. The main observation provided in the article is the definition of “Delta’s” mediating role in both perspectives — as a chapter intervening into a sequence of “older” parts, and the Nile delta itself — as an intermediatory space between a maritime world (“The Sea of the Gods”) and a world of desert on whose verge Cairo is located (“The Light of Zodiac”).
Keywords: I.A. Bunin, “The Temple of the Sun,” composition, textology, narratology.
Information about the author: Kirill V. Anisimov, DSc in Philology, Viktor Astafyev Krasnoyarsk State Pedagogical University, Ada Lebedeva St., 89, 660049 Krasnoyarsk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6543-397X
E-mail: kianisimov2009@yandex.ru
For citation: Anisimov, K.V. “The Poetics of ‘The Temple of the Sun’: The Composition Issue.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 272–287. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-272-287

На всем протяжении длительного, порой с перерывами растягивавшегося на годы совершенствования своих сочинений, а также на всех уровнях их структуры И.А. Бунин предстает поэтом, который органично впитал понимание «ритма как конструктивного фактора» и «тесноты стихового ряда» [8, с. 7 и след., 39 и след.]. Причем в нарративных сочинениях, с учетом общего стремления их автора к прозиметрическому высказыванию [6, с. 503–528], приверженность этим правилам кажется даже более подчеркнутой, чем в бунинской поэзии, где она обусловлена базовыми конвенциями, организующими художественную речь.

Пример «Храма Солнца» в этом отношении представляется принципиальным. Напряженный дуализм нарративно-описательного и лирико-рефлексивного начал выражен открыто — на самом поверхностном слое восприятия: с одной стороны, перед нами образец травелога, элементарно-наивное читательское ожидание от которого — получить достоверное впечатление от обозреваемых автором реалий; однако с другой — произведение возвышено к «поэмному» жанровому началу, о чем напоминает помещенная в текст декларация повествователя. «Поля Мертвых — так хотел я назвать свою путевую поэму» [14, т. 4, с. 126]. Мало того, в редакции 1917 г. автор предварил разделы «Храма Солнца» тематически соответствующими им «восточными» стихотворениями, причем оглавление сборника было выполнено единообразно — так, что впервые бравшему эту книгу в руки читателю оставалось непонятно, какая часть — проза, а какая — поэзия [15]. Наконец, главы, а в первопубликациях — самостоятельные сочинения, также несут следы поэтической обработки: созвучия, «постепенное усложнение образов, которое Бунин ведет подобно музыкальной теме» [3,

с. 193], словесные, синтаксические повторы и, что для нас особенно важно, «повторы на композиционном уровне» [3, с. 194–196].

Последний аспект знаковый. При общей нестабильности текста, пережившего множество усовершенствований — на пути от частных зарисовок, печатавшихся по отдельности в разных сборниках, до сложно интегрированного «поэмного» целого, облик которого травелог обретает в редакции 1915 г., — в его истории все же прослеживается определяющая тенденция: прореживание подробностей, сокращение описательных пассажей, приглушение звучащего, по мнению позднего Бунина, слишком громко «голоса» повествователя [1; 2], т. е. так или иначе экономия объема, сжатие. И на этом фоне — вдруг разрастание композиции, усиление ее дробности, дискретности. Восемь разделов «путевых поэм», восходящих к восьми же первопубликациям 1908–1912 гг., превращаются в одиннадцать глав в редакции издательства «Петрополис» 1936 г.

А поскольку количество посещенных Буниным и его спутниками в 1907 г. мест явно не прибыло и прибыть не могло, остается предположить, что появлению новых составляющих, которые суверенизировались из состава «старых» очерков, способствовали не природо- и ландшафтоописательные, а какие-то концептуально-смысловые соображения, причем сама операция по перекомпоновке «материнского» текста проводилась на основании во многом поэтических представлений о связности. Как нетрудно понять, при движении к ориентиру ритмико-смысловой упорядоченности фактор рубежа между синтагматическими единицами делался ключевым. Так границы начинали двигаться, а количество квазисуверенных фрагментов целого возрастало. Наша задача в этой статье — показать на примере, пожалуй, самой решительной такой трансформации (во всяком случае, с точки зрения привлеченного массива исходного текста), с какой целью она осуществлялась и к каким результатам привела. Речь пойдет о выделении новой главы «Дельта» из состава «донорских» очерков «Море богов» и «Зодиакальный свет», преобразовании, которое привело к пересмотру всей картины знакомства Бунина с Востоком, ибо перед нами крайне важный эпизод, воспроизводящий окончательное расставание путешественника со знакомыми реалиями «полуевропейских» Турции и Греции и попадание в прежде неведомый мир. Любопытно, что свидетельством особой отмеченности «Дельты» в составе целого является исключение текстового

материала соответствующих «донорских» разделов «Моря богов» и «Света Зодиака» из редакции 1931 г. — уже содержащей, однако, «новорожденные» главы «Камень» и «Шеол» [13].

Первая мотивировка, которой можно объяснить появление «Дельты» к 1936 г.[1], — биографическая. Хорошо известно, что в ходе своего весеннего вояжа на Ближний Восток Бунины заезжали в Египет дважды. Первый раз — 20 апреля (3 мая) 1907 г. пароходом из Пирея в Александрию, после чего семейство отправилось через Порт-Саид в Палестину, но потом, 12 (25) мая 1907 г. вернулось в Египет из Яффы, прибыв опять в Порт-Саид, а затем, через уже знакомую Александрию, — в Каир [5, с. 654, 668]. Волнующий опыт первого знакомства с Черным континентом как раз и фиксирует «Дельта»: «…всё залито сухим ослепительным светом… Африка!», — говорится в этой главе, как она читается в редакции «Петрополиса» [16, т. 1, с. 214]. В собрании А.Ф. Маркса 1915 г. эти слова включены еще в состав предыдущего очерка «Море богов» [14, т. 4, с. 145]. Однако бытовыми обстоятельствами дело, разумеется, не исчерпывается: Бунин никогда не выдвигал рутинные детали своих поездок на передний план, многое с годами, напротив, ретушировал, а потому странно было бы предполагать, что в 1930-е гг. он сделал исключение и «синхронизировал» два своих очерка о стране фараонов с двумя последовательными приездами в Александрию и Порт-Саид. Очевидно, что над биографическим «отображением» надстроено поэтическое «воображение». Какими правилами оно регулируется?

Первое, что хотелось бы отметить, — внедренные внутрь текста «подсказки» автора о композиционных границах, фактических или мыслимых, потенциальных. Теория литературы знает широкий диапазон родственных этому приему явлений — от нарративных эквивалентностей большей или меньшей их осознанности биографическим автором [9, с. 229–247] до намеков-предвестий, ориентирующих читателя большого произведения (foreshadowing, по Г.С. Морсону [11, p. 42 et passim]), и широко известной «акмеистской» новинки — автометаописаний [4, с. 73 и след.]. «Подсказки» можно разделить на два вида: те, что остаются в тексте после всех этапов правки, т. е. сохраняют свою смысловую силу; и те, которые Бунин, оче-

1 Первопубликация — газета «Последние новости» (1932. № 4085. 29 мая). См.: [1, с. 222].

видно, ввиду их нарочитой, а значит — опрометчивой, рациональности посчитал упрощением поэтики и впоследствии изъял.

Вот сохранившееся в «Петрополисе» (гл. «Море богов») с минимумом разночтений относительно марксовской редакции описание ночного свечения.

> И отовсюду лились в море нити тонкого дивного света. Но свет моря был воздушней и прекраснее [14, т. 4, с. 138].

> И отовсюду лились в море нити тонкого дивного света. Но свет моря был еще прекраснее [16, т. 1, с. 210].

Словами об оптическом явлении, известном благодаря астрономам как *зодиакальный свет*[2], Бунин исподволь подводит своего читателя к заголовку следующей главы — «Зодиакальный свет». В «Петрополисе», где между «Морем богов» и «Светом Зодиака» (в 1930-е гг. автор переименовал свой очерк) разместилась глава «Дельта», такое указание немного «провисает», его суггестивность усилена, а функция подсказки, наоборот, ослаблена до минимума. Датировки первопубликаций «Моря богов» и «Зодиакального света» очень близки (в обоих случаях 1908 г.), поэтому подобное взаимодействие между сначала квазиавтономными сочинениями, а в составе целого — главами, отнюдь не исключено. Оттолкнувшись от медитативного созерцания рассеянного в ночном воздухе странного блеска и очевидно сознавая его солнечное происхождение, писатель буквально в следующем крупном абзаце акцентирует главный образ всего цикла (в «Петрополисе» рассуждение незначительно изменено [16, т. 1, с. 210]):

> <…> И все пространство моря, озаренного и полного таинственным светом, быстро бежало навстречу. Звезды дрожали от едва уловимого, теплого воздушного тока. <…> Но в мире мертвых нет, — подумал я. Свет и во тьме светит. Вот закатилось солнце, породившее некогда Акрополь, но и во тьме только солнцем живем и дышим мы — на земле, его частице [14, т. 4, с. 138].

2 Словарь Брокгауза и Ефрона (1894. Т. XII) дает такое определение: «Зодиакальный свет — слабо светящаяся, веретенообразная полоса, видимая на западе после заката и на востоке перед восходом солнца. <…> Истинная причина явления до сих пор не выяснена. Большинство приписывает его отражению солнечного света от мельчайших частиц метеорной пыли, окружающей Солнце в виде сплошного кольца, пределы которого достигают орбиты Земли» [10, с. 624].

Цитированный пассаж, как и предыдущий, читался еще в первопубликации, но в редакции «Петрополиса» финал этого взволнованного монолога не только знаменует предельное возвышение голоса повествователя, но и разделяет главы, резко оканчивая очерк «Море богов» на этой высокой ноте [16, т. 1, с. 211].

Другой пример «подсказывающих» композицию рассуждений главного героя — эпизод «Моря богов», посвященный Александру Македонскому, раздвинувшему «пределы земли» (очевидно, родственная душа Бунину — хоть не покорителю народов, но страстному путешественнику, всю жизнь стремившемуся к своим «алтарям возврата»). Приведем фрагмент по редакции 1915 г. (в «Петрополисе» он повторен почти дословно [16, т. 1, с. 207–208]):

> Александр, снедаемый этой жаждой, раздвинул пределы земли, смешал народы и, возвратясь, сказал: «Мир — бесконечен и Бог тысячелик. Я поклонялся всем ликам; но истинный — неведом. Иудея говорит, что лик Его — мощь и пламя гнева; Египет, что лик Его — Солнце в лике Сфинкса и Ястреба. Но слова их — кимвал бряцающий. Иудея — это горючее Мертвое море, Египет — могила в пустыне: он тоже свершил свой путь — от поклонения вечно возрождающемуся “сыну Солнца”, Гору, до своего Алтаря Возврата — до Великой пирамиды. И храмы Солнца ныне пусты и безмолвны» [14, т. 4, с. 136].

Цитата содержит заглавия очерков — «Иудея» и «Мертвое море», а также снова направляет внимание читателя на религию Солнца, а в особенности на ее исчерпание в Египте и потому неизбежное запустение всей страны. «Море богов», как видим, опять предвосхищает следующую главу — «Зодиакальный свет», попутно обещая еще несколько. Греческая античность, олицетворенная Александром («Море богов» названо в честь греческих богов), говорит о тщете старых культов. Признанный в Египте фараоном и богом, завоеватель судит о стране, в которой он был обожествлен. Однако этой стройной композиционной логике — в том ее виде, в каком она реконструируется по тексту марксовской редакции, — суждено

существенно измениться в «Петрополисе»[3]. Но сначала обратим внимание на изъятые Буниным композиционные «подсказки».

Работая над редакцией 1936 г., писатель устраняет из старых текстов «Моря богов» и «Зодиакального света» содержащиеся в них упоминания о дельте Нила. Настойчивость автора наводит на мысль о том, что в новом тексте образные слагаемые Дельты должны быть сосредоточены в отдельной главе, а след ее «зародышей» стерт. Вот фрагменты, которые в «Петрополисе» отсутствуют. «Недаром персидские легенды говорят, что Искандер мечтал найти “воду жизни”. <...> Заложив город и гавань в Дельте, в Месопотамии Египта, он как бы снова созвал человечество на равнину Сенаарскую — к построению новой Вавилонской башни» [14, т. 4, с. 144]. «Здесь, в Дельте, созданной священным созвездием Треугольника и священною рекою, ее мирные обитатели именовали себя “служителями Сына Солнца, Гора”. В Мемфисе и Фивах они стали служителями фараонов» [14, т. 4, с. 149]. И далее следовало изложение основного конфликта египетской мифологии, который ввиду усиления суггестивности и гадательности смысла как свойств новой бунинской поэтики тоже показался автору излишне рациональной дешифровкой.

> Ра удалился от людей, забывших его ради жрецов и фараонов, на небо. Озирис, его ипостась, был растерзан своим братом — Сетом, богом зла и пустыни. Гору, сыну Озириса, пришлось встать в образе сфинкса, на бесконечную борьбу с Сетом. Но победителем остался все же Сет... [14, т. 4, с. 149].

Как видим, речь в исключенных эпизодах идет не только о дельте Нила — топографическом сердце египетской цивилизации, но о конфликте воды и пустыни как природных стихий, соответственно, жизни и смерти. Солярная тема как образная доминанта, прежде соседствовавшая с этой мотивной линией безотносительно к композиционному членению, начинает понижаться в своем статусе (по крайней мере — до паритета), а эта вторая — напротив, возвышаться и требовать кристаллизации в отдельной главе. И уничтожение приведенных выше «подсказок» на самом деле не причи-

3 Е.Р. Пономарев отметил, что в эмигрантских изданиях травелога роль Александра Македонского существенно понижена: Бунин пересматривает исторический оптимизм, ранее увязывавшийся с «глобальностью» предложенного греческим завоевателем проекта. См.: [7, с. 305–306].

нило новой усиливавшейся теме никакого ущерба — скорее эти слишком прозрачные намеки мешали автору воплотить его замысел в художественной форме, превратить идеологию в поэтику. А поскольку открытая экспликация идеологем поэтике препятствовала, Бунин, как можно предположить, предпочел избавиться от них вовсе.

Семантика Дельты крайне уплотнена. Основная функция природной реалии, многочисленных ответвлений Нила, «веером» впадающих в Средиземное море, — служить посредником между пустынным материком (царством Сета) и морем, исполненным живительной влаги. Такому пониманию Природы соответствует и новая композиция травелога в «Петрополисе»: «Море богов» — «Дельта» — «Свет Зодиака» (раньше было: «Море богов» — «Зодиакальный свет»). «Дельта» выдвигается как соединительное звено между жизнью и смертью; дельте Нила Египет обязан своим многовековым расцветом. Уменьшение сил водной стихии («воды жизни») навлекало на людей власть Сета, власть мертвящего песка, *пуст*ыни, вследствие чего страна приходила к за*пуст*ению. Если понимать центральную для цикла проблематику Солнца как преимущественно религиозную, то в этом втором, «дополнительном» конфликте усиливалась историософская компонента бунинского миросозерцания, а ее становление можно опознать по истории передвижения композиционных границ внутри цикла путевых поэм.

Смысловая экспансия Дельты заметна на простейшем уровне — предпринятой автором лексической правке. Например, в первопубликации и марксовской редакции при описании входа в бухту Александрии (гл. «Море богов») упоминался встречный корабль, шедший «в Порт-Саид, огромный, тупоносый и весь черный пароход... И я увидел на нем белые буквы: Menzaleh» [14, т. 4, с. 143]. В «Петрополисе» (уже в гл. «Дельта») на этом месте читаем иное: «Пошел навстречу тупоносый и весь черный пароход, и я увидел на нем белые буквы: “Дельта”» [16, т. 1, с. 213]. Смена названий исключительно точна и не случайна. Дело в том, что соленое озеро Манзала, в честь которого назван корабль начальной редакции, — это лагуна, образуемая цепью мелких островов, отделяющих Средиземное море от впадающих в него рукавов Нила. Следовательно, «узкую» спецификацию имени парохода, имени, связанного с небольшим участком дельты, Бунин меняет на обобщенное, относящееся ко всей местности, которой посвящена глава. Деталь преображается в символ.

Другая группа словесно-мотивных перестановок относится к художественному пространству. Африканские реалии сразу опознаются как континентальные, направляющие читателя к необозримым территориям выжженной солнцем земли. «Долгий морской путь кончен — и, взглянув назад, на белый волнорез, я не вижу больше моря» [14, т. 4, с. 145], — многозначительно сказано в финале «Моря богов» начальной редакции и дословно повторено в «Петрополисе», но уже в гл. «Дельта» [16, т. 1, с. 213]. Коллизия моря и суши наилучшим образом подчеркивается именно внедрением «Дельты» в «старую» последовательность путевых поэм. Новый очерк усиливает представление о фронтирном ареале, где одно начало борется с другим, а зарождающаяся культура все время разрывается между двумя полюсами[4].

Один и тот же прием, роднящий старые версии «Моря богов» и «Зодиакального света», — созерцание путешественником доступного взору пространства с какого-то главного для обозреваемой местности возвышения. В Афинах это, разумеется, Акрополь. «Вот я поднялся по скользким плитам к Пропилеям и Храму Победы. Я теряюсь в беспредельном пространстве Эгейского моря и вижу отсюда и маленький порт в Пирее, и бесконечно далекие силуэты каких-то голубых островов, и Саламин, и Эгину…» [14, т. 4, с. 135]. Автор сохранил этот важный для него фрагмент и в «Петрополисе», где он читается слово в слово, правда без объемного продолжения после [16, т. 1, с. 206].

Композиционный ритм задается повтором: в хронотопе «Зодиакального света» встречаем сценки-двойники. Изучая Каир, повествователь взбирается на стену цитадели, построенной Саладином. «Солнце склонялось к Ливийской пустыне. Я смотрел со стен цитадели Каира, утвержденной на выступе скал Мотакама, на запад, на восток и на север, — на город, занявший необозримую долину подо мной» [14, т. 4, с. 155]. Примечательно, что в сторону смертельного для этой страны юга путешественник не смотрит, при том, что Ливийская пустыня надвигается на Каир и с запада, окружая город и превращая его в мыс, выдающийся тоже в «море», но море безжизненного песка. Юг в этих описаниях — аналог севера, смертельного Аквилона

4 Полагаем, что бунинское осмысление Египта как фронтирной цивилизации, подверженной, в частности, нашествию варваров-кочевников (гиксосов), требует специального внимания.

европейских землеописаний[5]. Однако, находясь в Афинах, путешественник, как мы помним, всматривался именно в южную сторону, вопрошая: «Но отчего же сердце и душу мою тянет все-таки в даль — за это сияющее море?» [14, т. 4, с. 136]. В «Петрополисе» эта конкретизация опущена, однако на страницах марксовской редакции она позволяла увидеть контрапункт точек зрения, векторов наблюдений, ориентированных друг на друга и «встречающихся» примерно там, где в пространстве текста появится будущая глава «Дельта», а в реальной топографии расположена дельта Нила, занимающая промежуточное положение между Средиземным морем и песками юга. Примечательно, что в «Петрополисе» очерк «Дельта» не содержит сцены наблюдения за местностью сверху.

Картина повторяется при посещении пирамид, причем Дельта здесь названа открыто. Упомянуто также и море, закономерно отсутствующее в редакции «Петрополиса». Ввиду важности этого изъятия приведем фрагменты парной цитатой.

От Великой пирамиды — один из самых дивных видов в мире. Целая страна, чуть не вся низменность Дельты, теряется на севере, радуя вечной молодостью природы: молоды кажутся отсюда, из пустыни, с древнейшего на земле кладбища, эти нивы, пальмы, селения! Долина Нила тонет в солнечном тумане. А за долиной чуть виден мутно-аспидный город и призраки Аравийских гор. За ними чувствуется Красное море, одно название которого волнует чем-то сказочным, ветхозаветным… [14, т. 4, с. 161].

Великая пирамида Хуфу! От нее — один из самых дивных видов в мире. Целая страна, чуть не вся низменность Дельты, теряется на севере, радуя вечной молодостью природы: молоды кажутся отсюда, из пустыни, с древнейшего на земле кладбища, эти нивы, пальмы, селения! На юге тонет в солнечном тумане долина Нила. Впереди чуть виден мутно-аспидный город и призраки Аравийских гор. А сама пирамида, стоящая сзади меня, восходит до ярких небес великой ребристой горой [16, т. 1, с. 229].

5 В «Дельте» движение на юг, к Каиру, воспринимается еще и как путешествие в прошлое. «Поезд уносил меня к югу, и все живее чувствовал я, что нигде так быстро не падаешь в глубь времен, как здесь» [16, т. 1, с. 218] — очевидно, плоскостная географическая карта подсказывала Бунину это правило ориентации, согласно которому юг — внизу, что также находило соответствие в археологической метафорике: нижний осадочный слой более древний, чем верхний.

Красное море, привносившее диссонанс в песчаную картину окружающего ландшафта и, кроме того, отвлекавшее внимание читателя на ветхозаветный сюжет Исхода (этой тематике будут посвящены «палестинские» разделы травелога, т. е. перед нами опять ликвидированная «подсказка»), исключается из текста, зато в него привносится редкая для этих концептуальных описаний картина юга, в котором словно «тонет» тянущаяся к спасительному северу, т. е. к дельте с ее «вечной молодостью», долина Нила.

Если вновь вернуться к биографическому подтексту и допустить хотя бы незначительное влияние очередности двух приездов Бунина в Египет на распределение глав, увязав «Дельту» преимущественно с Александрией, а «Свет Зодиака» — с Каиром, то сопоставление писателем двух городов не может не привлечь к себе внимания. Релевантной смысловой границей между ними выступает доступ к воде. Морская Александрия, самими местом и фактом своего основания, а также личностью основателя отсылающая не столько к Африке и аутентичному Египту, сколько к морской цивилизации греков и созданному объединителем Эллады эллинистическому миру, противопоставлена спрятанному в относительной глубине материка Каиру — в прошлом арабскому поселению, поглотившему в процессе своего расширения древнеегипетский Гелиополь. «Водная» тема в описании обоих городов крайне существенна.

В описаниях Александрии упоминания о близости моря весьма частотны. «От площади Консулов до моря два шага» [14, т. 4, с. 147]. «Потом я побрел к морю и долго не мог наглядеться на мелкую зыбь сиреневого простора...» [14, т. 4, с. 147]. Аналогичную роль играет вода как таковая. «Часам к четырем город снова ожил. Поливали мостовые, и косой блеск с запада ярко золотил и площадь, снова наполнившуюся народом, и всю улицу Шериф-Паша...» [14, т. 4, с. 148]. «Когда мы выехали на широкую и чистую набережную канала, соединяющего море с Нилом (канал Махмудия. — *К.А.*), город снова поразил меня своим экзотически-европейским характером» [14, т. 4, с. 148] и т. д.

На первых порах Бунин желал подчеркнуть несхожесть городов, но потом, усложнив картину, увел тему в подтекст. Поначалу в первопубликации и в собрании Маркса было так: «Каир шумен, богат, многолюден. Вспомнилась Александрия и показалась простой, бедной, прохладной. Если резок контраст между нею и песчаными отмелями Мареотиса, то во сколько

же раз резче контраст между желто-бурыми песками Ливии и садами Каира!» [14, т. 4, с. 153]. «Контраст» именно потому столь «резок», что путешественник продвинулся вглубь континента, где на южной оконечности Дельты, вдали от влаги моря существование «садов» делается хрупким и непостоянным завоеванием цивилизации, как и политые улицы, — ср. чуть ниже: «К вечеру улицы политы. Нежно и свежо пахнет цветами» [14, т. 4, с. 153]. Но если для Бунина в 1908 и 1915 гг. эти смыслы еще были важны, то к началу 1930-х гг. исторический прогноз стал негативным, все «водное» по преимуществу переместилось в новую главу «Дельта», а восходящие к изъятому пассажу о боге пустыни Сете грозные нотки, и ранее различимые в оценках Каира, теперь зазвучали в одиночестве.

После слов о политых улицах, садах и Ниле видим противительный союз «но», и далее следуют образы людей знойного и страшного юга, посланцев пустыни. Процитируем по «Петрополису»: «Но вот по людным широким тротуарам, никого и ничего не замечая, идут бедуины, — худые, огнеглазые, высокие, — и на их чугунных лицах — алый отблеск жаркого заката» [16, т. 1, с. 220]. Далее появляется «сожженная нуждою и зноем женщина», «в аравийской древности» «крика» которой «тонет», по словам автора, «вся старина сарацинского Каира» [16, т. 1, с. 222]. И даже в знакомое нам восхищенное описание вида из цитадели вторгаются безрадостные ремарки, главное образное слагаемое которых — черный цвет.

> Черное! Сколько тут черного! Черны были палатки таинственных азиатских кочевников <...>. Черны были Аписы Мемфиса. Черным гранитом лоснились скаты пирамиды Хуфу. «Семусином» — черно-пламенным ураганом песков — прошел по Египту Камбиз <...> и это в его полчищах семусин пожрал в один день полтораста тысяч жизней на пути к черной Нубии! И вот тогда-то и дохнуло на Египет дыхание смерти <...> [16, т. 1, с. 225].

Автором четко намечена южная граница описываемого пространства — знаменитый Большой Сфинкс, расположенный рядом с главными пирамидами. Его образ как бы замыкает хронотоп всего трехчастного мира Египта (море — Дельта — пустыня) и усиливает композиционный ритм трех интересующих нас глав, подводя читателя к мысли о победе Сета. Как мы не раз уже видели, в первопубликации и Марксовом собрании основная мысль

выражена прямо, в «Петрополисе» же декларация «от автора» отсутствует. «Я <...> иду к Великому Сфинксу — образу восходящего Солнца, символу бессмертия, стражу жизни, стоящему на пороге Великого Некрополя» [14, т. 4, с. 162]. Но общее предназначение Сфинкса, конечно, сохранено. В редакции 1936 г. читаем: «И весь он, грубый, дикий, сказочно-громадный, носит следы жуткой древности и той борьбы, что с незапамятных времен суждена ему, как защитнику “Страны Солнца”, Страны Жизни от Сета, Бога Смерти» [16, т. 1, с. 231–232].

Борьба, впрочем, безысходна: после напоминающего виде́ние потерянного рая описания зоологического сада повествователь возвращается к Каиру и дает его последнюю в своем произведении картину, одновременно являющуюся вообще последними словами очерка по обеим редакциям — «Зодиакального света» и «Света Зодиака». «А Каир встретил меня закрытыми ставнями, сохнущими от зноя деревьями, белыми пустыми улицами. Небо было тускло, дул жгучий пыльный ветер. То был вестник самого бога Сета. И дышал он, пламенный, над страною могил от первородных чад ее с таинственного и грозного Юга...» [16, т. 1, с. 235]. Отметим, что в первопубликации декларативность звучала даже более явственно, чем в редакции 1915 г.: нужный нам смысл был сведен прямо-таки к телесным ощущениям путешественника, испытавшего радость от возвращения на север: «Синай уже тает. Поезд несется в безграничном стеклянном мираже. <...> И в тусклой зеркальности <...> висят плоские розовые острова... Облака или пески Аравийской пустыни? Пески. А к часу в мареве воды и неба начинает означаться призрак Порт-Саида. И в лицо уже веет отрадная свежесть. Близится отдых — простор Средиземного моря» [12, с. 39].

В качестве вывода сто́ит сказать скорее о продуктивности примененного здесь подхода — прослеживания по всем доступным вариантам «Храма Солнца» движущихся границ между композиционными блоками с последующим сравнением выявленных локализаций и объяснением смещений. Весьма вероятно, в ходе такого анализа могут быть сделаны новые наблюдения о роли и семантике таких обновивших композицию к 1931 г. разделов, как «Камень» и «Шеол».

Список литературы

Исследования

1 *Анисимов К.В., Пономарев Е.Р.* Книга очерков И.А. Бунина «Храм Солнца»: История текста // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 83. С. 218–253. DOI: 10.17223/19986645/82/10

2 *Анисимов К.В., Пономарев Е.Р.* Текстология и имагология. Как мелкая правка травелога «Храм Солнца» меняла бунинскую концепцию Ближнего Востока: от описания к представлению // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 315–350. DOI: 10.17223/24099554/20/16

3 *Двинятина Т.М.* Поэзия и проза в книге И.А. Бунина «Храм Солнца» // Русская литература. 2022. № 4. С. 185–197. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-185-197

4 *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 3, no. 2–3. P. 47–82.

5 Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1: 1870–1909 / сост. С.Н. Морозов. 944 с.

6 *Орлицкий Ю.Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 845 с.

7 *Пономарев Е.Р.* «Храм Солнца» или «Тень Птицы»? Поэтика «путевых поэм» И.А. Бунина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 69. С. 298–320. DOI: 10.17223/19986645/69/15

8 *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 139 с.

9 *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЯРК, 2008. 304 с.

10 Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.Е. Ефрон. СПб.: Типо-литография И.Е. Ефрона, 1894. Т. XII. 960 с.

11 *Morson G.S.* Narrative and Freedom. The Shadows of Time. New Heaven; London: Yale Univ. Press, 1994. 331 p.

Источники

12 *Бунин И.* Зодиакальный свет // Слово. Лит.-художеств. сб-ки / под ред. Н.А. Крашенинникова. М.: [Б. и.], 1908. Кн. 1. С. 13–39.

13 *Бунин Ив.* Тень Птицы. Париж: Современные записки, 1931. 208 с.

14 *Бунин И.А.* Храм Солнца // *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 6 т. Пг.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 4. С. 100–220.

15 *Бунин И.А.* Храм Солнца. Пг.: Книгоиздат-во «Жизнь и знание». 1917. 174 с.

16 *Бунин И.А.* Храм Солнца // *Бунин И.А.* Собр. соч.: [в 11 т.]. [Берлин]: Петрополис, 1936. Т. 1: Храм Солнца. С. 169–308.

References

1 Anisimov, K.V., and E.R. Ponomarev. "Kniga ocherkov I.A. Bunina 'Khram Solntsa': Istoriia teksta" ["I.A. Bunin's Book of Travel Sketches 'The Temple of the Sun': A History of the Text"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 83, 2023, pp. 218–253. DOI: 10.17223/19986645/82/10 (In Russ.)

2 Anisimov, K.V., and E.R. Ponomarev. "Tekstologiia i imagologiia. Kak melkaia pravka traveloga 'Khram Solntsa' meniala buninskuiu kontseptsiiu Blizhnego Vostoka: ot opisaniia k predstavleniiu" ["Textual Criticism and Imagology. How Small Corrections of 'The Temple of the Sun' Changed Bunin's View of the Middle East: From Description to Represenation"]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 20, 2023, pp. 315–350. DOI: 10.17223/24099554/20/16 (In Russ.)

3 Dviniatina, T.M. "Poeziia i proza v knige I.A. Bunina 'Khram Solntsa'." ["Poetry and Prose in I.A. Bunin's Book 'The Temple of the Sun'."]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2022, pp. 185–197. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-185-197 (In Russ.)

4 Levin, Iu.I., D.M. Segal, R.D. Timenchik, V.N. Toporov, and T.V. Tsiv'ian. "Russkaia semanticheskaia poetika kak potentsial'naia paradigma" ["Russian Semantic Poetics as a Potential Paradigm"]. *Russian Literature*, vol. 3, no. 2–3, 1974, pp. 47–82. (In Russ.)

5 *Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], vol. 1: 1870–1909 [1870–1909], comp. S.N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 944 p. (In Russ.)

6 Orlitskii, Iu.B. *Dinamika stikha i prozy v russkoi slovesnosti* [*The Dynamics of Verse and Prose in Russian Literature*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008. 845 p. (In Russ.)

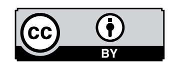
7 Ponomarev, E.R. "'Khram Solntsa' ili 'Ten' Ptitsy'? Poetika 'putevykh poem' I.A. Bunina" ["'The Temple of the Sun' or 'The Shadow of a Bird'? Poetics of the 'Travel Poems' by I.A. Bunin"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 69, 2021, pp. 298–320. DOI: 10.17223/19986645/69/15 (In Russ.)

8 Tynianov, Iu. *Problema stikhotvornogo iazyka* [*The Problem of Poetical Language*]. Leningrad, Academia Publ., 1924. 139 p. (In Russ.)

9 Schmid, V. *Narratologiia* [*Narratology*]. 2nd ed., corr. and rev. Moscow, Languages of the Russian Culture Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)

10 *Entsiklopedicheskii slovar'. Izd. F.A. Brokgauz i I.E. Efron* [*F.A. Brockhaus and I.E. Efron Encyclopedic Dictionary*], vol. XII. St. Petersburg, I.E. Efron typo-lithography Publ., 1894. 960 p. (In Russ.)

11 Morson, Gary Saul. *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Heaven, London, Yale University Press, 1994. 331 p. (In English)



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

LA STRUCTURE NARRATIVE DU SUJET DE LA «BELLE ENDORMIE» DANS LE CONTE POPULAIRE FRANÇAIS

© 2024. Olga N. Patrakova
L'Université d'Etat de Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg, Russie; L'Université d'Etat Technique Baltique Oustinov «Voénmekh», Saint-Pétersbourg, Russie
Reçu: Mai 06, 2024
Approuvé: Juin 26, 2024
Date de publication: Décembre 25, 2024

Résumé: Cet article est consacré à l'analyse des spécificités structurelles et sémantiques du conte populaire français «La Belle endormie», enregistré à la fin du XIXe siècle par le folkloriste L. Dardy dans l'un des coins reculés de la province de Gascogne. En raison de l'isolement territorial de cette région, le conte est non seulement rempli d'éléments de la couleur locale, mais conserve également sa structure archaïque, libre des influences littéraires plus tardives, ce qui permet de révéler l'ancien invariant du sujet, son noyau fonctionnel, qui passera ensuite dans la tradition écrite. Ce noyau est lié au rite d'initiation et est également associé aux représentations mythologiques du temps circulaire. Dans la structure de ce conte on distingue 15 fonctions des personnages, dont la disposition narrative a un certain nombre de déviations du schéma traditionnel, ce qui détermine une caractéristique importante du sujet liée à sa popularité dans la littérature et la culture ultérieures: le redoublement de la fonction VIII (méfait et manque) conduit à la concentration alternée de la narration sur les deux héros, la victime et le chercheur, et à l'élimination simultanée du méfait et du manque. En se référant aux actions du héros-chercheur, le conte «oublie» pour un certain temps l'héroïne, qui ne passe pas les épreuves traditionnelles, n'entre pas dans la lutte ouverte avec l'agresseur, ne remporte pas la victoire sur ce dernier, reste inactive pendant une période significative du développement du sujet, ce qui crée une certaine lacune fonctionnelle et sémantique et contribue à l'émergence d'un grand nombre d'interprétations tardives de ce conte, remplies de nouvelles motivations.

Mots clés: «La Belle endormie», le conte populaire français, la structure narrative, le noyau du sujet, les transformations du sujet, les fonctions des personnages, la sémantique, l'initiation, l'épreuve, la couleur locale.

Informations sur l'auteur: Olga N. Patrakova, étudiant de troisième cycle, L'Université d'État de Saint-Pétersbourg, 7–9 quai Universitetskaya, 199034 Saint-Pétersbourg, Russie; enseignant, L'Université d'Etat Technique Baltique Oustinov «Voénmekh», 1 Pervaya Krasnoarmejskaya, 190005 Saint-Pétersbourg, Russie.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-2507-7378

E-mail: patrakova_o@mail.ru

Pour la citation: Patrakova, O.N. "La structure narrative du sujet de la 'Belle endormie' dans le conte populaire français." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 288–301. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-288-301



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE PLOT "SLEEPING BEAUTY" IN THE FRENCH FOLK TALE

© 2024. Olga N. Patrakova
Saint-Petersburg State University, St. Petersburg, Russia;
Baltic State Technical University "VOENMEH" named after D.F. Ustinov, St. Petersburg, Russia
Received: May 06, 2024
Approved after reviewing: June 26, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: This article analyzes the structural and semantic features of the French folk tale "Sleeping Beauty," which was recorded at the end of the 19th century by the folklorist L. Dardy in a remote corner of the Gascony. Due to the isolation of the region, this fairy tale not only contains elements of local culture but also maintains its archaic structure free from later literary influences. It allows us to identify the ancient core of the plot, which is associated with initiation rites and mythological ideas about circular time. In the structure of the fairy tale, there are 15 different functions. The narrative arrangement of these functions has several deviations from the traditional pattern and determines an important aspect of the plot that is relevant for its continuation in later literature and culture. One of these deviations is the doubling of function VIII, which involves villainy or lacking. This leads to a focus on two main characters, the victim and the seeker hero, and the simultaneous liquidation of villainy and lacking. Turning to the actions of the hero-seeker, the fairy tale "forgets" about the protagonist (Sleeping Beauty) for a while, who does not undergo traditional tests, does not engage in an open conflict with the antagonist, and does not win over the latter. Instead, she remains inactive for a significant part of the story, which creates a functional and semantic gap and contributes to the emergence of numerous later interpretations of the story filled with new motivations.

Keywords: "Sleeping Beauty," French folk tale, narrative structure, centre of the plot, plot transformations, functions of characters, semantics, initiation, test, national flavour.

Information about the author: Olga N. Patrakova, PhD Student, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia; Lecturer, Baltic State Technical University "VOENMEH" named after D.F. Ustinov, Pervaya Krasnoarmeiskaya St., 1, 190005 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-2507-7378

E-mail: patrakova_o@mail.ru

For citation: Patrakova, O.N. "The Narrative Structure of the Plot 'Sleeping Beauty' in the French Folk Tale." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 288–301. (In French)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-288-301

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/RBXXRH
УДК 821.133.1.0+ 398.2
ББК 83.3(4Фра)+82.3

НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА О “СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ” ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКЕ

© 2024 г. О.Н. Патракова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Балтийский государственный технический университет «ВОЕНМЕХ» им. Д.Ф. Устинова, Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 06 мая 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 26 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-288-301

Аннотация: Статья посвящена анализу структурных и семантических особенностей французской народной сказки «Спящая красавица», записанной в конце XIX в. в одном из отдаленных уголков провинции Гасконь. Ввиду территориальной изолированности региона сказка не только наполняется элементами местного колорита, но и сохраняет свою архаичную структуру, свободную от позднейших литературных влияний, что позволяет выявить древний инвариант сюжета, его функциональное ядро, перешедшее затем в письменную традицию. Данное ядро несет в себе отголоски обряда инициации, а также связано с мифологическими представлениями о круговом времени. В структуре сказки выделяются 15 функций действующих лиц, нарративное расположение которых имеет ряд отклонений от традиционной схемы и определяет важную особенность сюжета, связанную с его жизнестойкостью в дальнейшей литературе и культуре: удвоение функции VIII (вредительство и недостача) приводит к поочередному сосредоточению наррации на двух героях, жертве и искателе, и одновременной ликвидации беды и недостачи. Обратившись к действиям героя-искателя, сказка на некоторое время «забывает» о главной героине, которая не проходит традиционных испытаний, не вступает в открытую борьбу с агрессором, не одерживает победы над последним, остается неактивной на протяжении значительного времени развития сюжета, что создает определенную функционально-семантическую лакуну и способствует появлению большого количества позднейших интерпретаций сюжета, наполненных новыми мотивировками.

Ключевые слова: «Спящая красавица», французская народная сказка, нарративная структура, ядро сюжета, трансформации сюжета, функции действующих лиц, семантика, инициация, испытание, национальный колорит.

Информация об авторе: Ольга Николаевна Патракова — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия; преподаватель, Балтийский государственный технический университет «ВОЕНМЕХ» им. Д.Ф. Устинова, ул. 1-я Красноармейская, д. 1, 190005 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-2507-7378

E-mail: patrakova_o@mail.ru

Для цитирования: *Патракова О.Н.* Нарративная структура сюжета о «Спящей красавице» во французской народной сказке // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 288–301. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-288-301

Le sujet folklorique de la «Belle endormie» est ancré dans l'imaginaire collectif des lecteurs d'époques et de pays différents. Ses traces sont trouvables non seulement dans des contes folkloriques, mais également dans des récits mythologiques antiques, dans des ouvrages anonymes de l'époque médiévale ainsi que dans des œuvres appartenant au genre du conte littéraire qui commence à se développer activement dès la fin de XVIIe siècle et persiste dans la littérature et dans d'autres arts jusqu'à nos jours. Les réécritures de ce sujet folklorique sont multiples et appartiennent à des cultures des pays différents, cependant, selon un célèbre folkloriste français P. Delarue, «ce conte, un des plus aimés du recueil de Perrault, un des plus souvent reproduits dans les livres pour les enfants, est presque totalement absent de la tradition orale française» [2, p. 70].

Ainsi, dans le *Catalogue raisonné des contes populaires français* composé par P. Delarue et M.-L. Tenèze ne sont évoquées que trois versions populaires de ce conte qui sont suivantes: «La Béro adroumido» («La Belle endormie»), le conte enregistré dans la région d'Albret par le folkloriste français L. Dardy et imprimé en 1891; «La Belle au Bois dormant», la version recueillie sur le territoire de la Vendée en 1950 par G. Massignon et publiée dans la revue «Ouest»; «La Belle Endormie», le conte populaire publié par G. Massignon dans la même revue dix ans après, en 1960 [2, p. 68–69].

Comme le note P. Delarue, «si la seconde des trois versions indiquées ci-dessus n'est qu'une réminiscence du conte de Perrault, il semble bien toutefois que la première et la troisième représentent une forme indépendante et quelque peu différente, du thème de la Belle endormie» [2, p. 70]. Etant donné que la troisième version est actuellement disponible pour nous juste dans son court résumé

de quelques lignes donné dans le catalogue[1], nous nous attacherons dans cet article surtout à l'analyse de la première, celle qui a été notée en dialecte de l'agenais et traduit en français standard par L. Dardy lui-même[2].

Dans son ouvrage «Anthologie Populaire de l'Albret: sud-ouest de l'Agenais ou Gascogne landaise» [12] Dardy réalise la collecte du folklore du Pays d'Albret. Il y publie des contes, des proverbes, des chants, des devinettes, des prières populaires ainsi que l'information sur des coutumes des habitants de cette ancienne circonscription de la province de Gascogne qui se trouve dans la région Nouvelle-Aquitaine.

Dans l'introduction à son ouvrage Dardy décrit cette région d'une manière suivante: «Le pays boisé qui limite au sud-ouest le département de Lot-et-Garonne et l'arrondissement de Nérac, fait partie des forets et des solitudes de l'ancien duché de l'Albret, dominées à l'horizon du sud par les masses pyrénéennes et bornées à l'ouest par l'Océan. Là, sur un sable couvert de bruyères, à l'ombre de ses lièges, de ses pins, de ses chênes jadis fatidiques, vit une population pauvre, illettrée, intelligente, religieuse, et d'une humeur joviale que n'abattent ni les jours mauvais, ni les duretés assidues de l'indigence» [12, v. 1, p. 7–8]. Dans un atlas «Panorama géographique français, ou Les mille et une beautés de la géographie de France» (1825) on trouve l'idée semblable sur l'isolement des habitants de ce territoire des Landes: «Ils mènent une existence malheureuse et retirée: aussi sont-ils peu civilisés» [6, p. 39]. Cet isolement de la civilisation progressive permet au peuple de conserver leur culture orale authentique qui s'avère très riche et peu étudié: «Plus ignorés peut-être sont les usages, la langue, le génie littéraire de cette population primitive», — souligne Dardy [12, v. 1, p. 9]. Il est ainsi possible de supposer que le conte, noté dans ce pays même à la fin du XIXe siècle, évite l'influence externe des variantes littéraires du sujet (ces dernières étant méconnues par la population illettrée du région) et garde son ancienne structure folklorique, la forme que le sujet avait dans la tradition orale bien avant l'apparition de ses premières fixations livresques.

L'analyse de ce conte permettra donc non seulement d'examiner les particularités sémantiques et structurelles propres à cette version populaire de l'his-

1 «Parents ayant du bien ont une fille unique très blonde, qui se peignait en gardant ses moutons. Vieux bonhomme très laid la voit, veut l'épouser. Va trouver les parents qui refusent. Alors, du regard, il endort la jeune fille sous l'arbre où elle se tenait. Son chien la garde, mais personne, pas même ses parents, n'osait l'approcher. Un jour un prince la découvre, la prend dans ses bras. Elle se réveille. Le sort voulait qu'un étranger lui parle en premier. Mariage» [2, p. 69].

2 Dans l'ouvrage que nous utilisons la version en dialecte et la traduction se succèdent.

toire, mais aussi d'établir l'invariant du sujet — ses fonctions initiales qui passent de la tradition orale aux premières œuvres européennes écrites ayant comme narratif central le thème de la «Belle endormie» (l'histoire de Zellandine du roman français du XIVe siècle «Perceforest» [14], la nouvelle occitane du XIVe siècle «Frère de Joie et Sœur de Plaisir» [13], le conte italien du XVIIe siècle «Soleil, Lune et Thalie» du recueil de Giambattista Basile «Pentamerone» [11] ainsi que la variante la plus célèbre du sujet — le conte de Charles Perrault «La Belle au bois dormant» publié en 1697 [15]).

Voici un bref sommaire du conte en question. La jeune et belle princesse rencontre un prince laid qui tombe amoureux d'elle et la demande en mariage. La princesse le voit à une foire des environs et lui refuse publiquement ce qui offense non seulement le prince, mais aussi une vieille fée, sa marraine, qui «jette à la pauvre innocente le sort du dormir» [12, v. 2, p. 33]. A l'arrivée de la foire la princesse s'endort et son sommeil dure plus de cent ans dans un manoir délabré entouré d'une forêt épaisse jusqu'à ce qu'un chasseur ne s'égare dans ces endroits. On lui raconte l'histoire de la jeune fille, il traverse tous les obstacles et atteint le manoir. Dès que le seigneur entre dans la chambre de la jeune fille, elle se réveille et demande ses parents. Le seigneur lui répond de n'avoir vu personne et l'épouse aussitôt.

Pour mieux comprendre la structure générale de ce conte, observons quelles *fonctions* traditionnelles, c'est-à-dire des actions des personnages représentant des valeurs constantes, répétées, fondamentales du conte (décrites par V.Ya. Propp dans son étude «Morphologie du conte» [8]) y sont repérables, quelles sont les *motivations* (les causes des actions des personnages, les buts de ces derniers) qui les réunissent et quels *éléments attributaires* (ensemble de toutes les qualités externes des personnages) sont propres à cette version du sujet.

La *situation initiale*[3] est atypique pour le sujet, car ce n'est pas la princesse qui est évoquée en premier lieu (ce qui est le cas dans la plupart des versions écrites du conte), mais un personnage masculin provoquant les futurs malheurs: «Il y avait une fois un prince des plus riches mais des plus laids, tout de travers sur jambes, bouffi, chassieux avec une mauvaise odeur sur lui. Pour lors il y avait une princesse, belle enfant, la plus gentille de ce temps et de ce pays» [12, v. 2, p. 33]. Propp caractérise la situation initiale comme celle de la prospérité, du bonheur ce

3 Ici et plus bas les expressions en italiques sont les traductions des termes utilisés par V. Propp dans *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1970).

qui n'est pas le cas ici car le bonheur initial est déjà perturbé par la présence d'un autre personnage, du laid prince.

Une telle situation ne s'inscrit pas dans les règles traditionnelles de la morphologie du conte. D'une part, le prince devient la victime offensée par l'héroïne, vu le refus du mariage, d'autre part on peut le considérer comme l'agresseur implicite ou involontaire — c'est à cause de lui que l'agresseur explicite (la vieille fée) nuit à la princesse. Le champ lexical de la laideur du prince («laid», «bouffi», «chassieux», «avec une mauvaise odeur») est opposé à celui de la beauté de l'héroïne et a un double objectif: expliquer la raison du refus de la princesse et la cause de son sommeil. Les causes de ce sommeil sont différentes dans les contes postérieurs mais servent toutes à remplacer une motivation ancienne, rituelle, oubliée au fil du temps — celle qui est liée à la nécessité de passer par le rite de l'initiation. Ainsi, la jeune princesse du «Roman de Perceforest» devient victime d'une enchanteresse pour laquelle on a oublié de préparer un couteau sur la table festive. Presque la même explication se répète chez Perrault — on a oublié d'inviter une vieille fée à la cérémonie du baptême, «le roi lui fit donner un couvert, mais il n'y eut pas moyen de lui donner un étui d'or massif comme aux autres» [15, p. 186]. Sœur-de-plaisir, une Belle endormie d'une nouvelle occitane, meurt à table, en mangeant, tout à fait inopinément. Chez Basile le destin de la fille est déterminé par les sages qui prédisent un danger de la piqûre, le sommeil y est présenté comme la punition pour l'insoumission à la défense de filer.

Cependant, le conte en question n'est pas le seul à explorer le motif du fiancé indésirable. Un autre conte populaire français, évoqué plus haut, contient la situation similaire, sauf que ce n'est pas la Belle endormie elle-même mais ce sont ses parents qui refusent le mariage. Il est possible de supposer que dans la tradition orale française le sujet de la «Belle endormie» a été entremêlé avec un autre motif folklorique — «Le fiancé magique menace de détresses» qui dans le catalogue analytique «Classification thématique et répartition des motifs folkloriques et mythologiques par aires géographiques» de Yo. Berezkin et E. Duvakin a une description suivante: «Un jeune homme qui a temporairement une apparence étrange ou monstrueuse (monstre, animal, etc.) demande la main d'une princesse, mais reçoit le refus. Ensuite, il provoque des catastrophes naturelles ou crée des problèmes personnels au roi qui qui accepte de marier sa fille» [1]. La partie finale de ce motif est absente dans le conte, mais les autres éléments de ce sujet (la laideur du prince, la proposition, le refus et la vengeance) y appa-

raissent. Il est intéressant de remarquer que dans certaines œuvres de l'époque moderne, par exemple, dans le ballet français «La Belle au bois dormant» de 1829 [16] et le ballet russe éponyme de 1889 les prétendants malchanceux à la main de la princesse sont présents aussi mais la justification de leur apparition est déjà différente — celle de montrer la détermination de l'héroïne, sa liberté de choisir son destin.

Revenons à la structure fonctionnelle du conte populaire français. En forme condensée de quelques phrases on y retrouve plusieurs éléments de la *partie préparatoire* de la structure traditionnelle folklorique. La Belle endormie quitte la maison parentale pour voir le prince («Il fut arrêté qu'on se verrait à une foire des environs, et en effet ils s'y rendirent» [12, v. 2, p. 33]). On peut considérer cette action comme la *fonction I (l'éloignement)*, quand «un des membres de la famille s'éloigne de la maison» [8, p. 36]. La *fonction II (l'interdiction)* peut prendre la forme de l'ordre ou de la proposition ce qui est le cas de notre conte: «Le laid prince vit la fille et l'aima: il la fit demander» [12, v. 2, p. 33]. *La transgression, la fonction III,* qui fait un pendant à la deuxième, est représentée sous forme du refus de la Belle endormie au laid prince. Ce refus provoque la punition ultérieure, mais également il souligne le côté initiatique du sujet — l'initié reçoit le droit d'être pleinement intégré dans la société y compris d'entrer dans des relations sexuelles juste après avoir passé par un rite spécial qui le plonge dans l'état de la mort temporaire (du sommeil). Dans toutes les variations du conte (y compris les modernes) le vrai fiancé de la princesse n'arrive qu'après son endormissement.

Lors de *la transgression* on voit l'apparition de *l'antagoniste* dans le sujet: «Une vilaine peau ridée de vieille fée qui était la marraine du prince entendit le propos de la princesse; vindicative elle se tourna contre elle pour jeter à la pauvre innocente le sort du dormir» [12, v. 2, p. 33]. On passe ici tout de suite à la *fonction VIII (méfait)*, qui ouvre *l'intrigue* du conte. Les variantes de cette fonction sont multiples, nous voyons dans ce conte la variante № 11 — l'agresseur ensorcelle l'héroïne.

Cette fonction est centrale dans le conte, le sommeil de la jeune fille a une signification double. D'une part, il est lié à l'incarnation fictionnelle de l'ancien rite que nous avons déjà évoqué. L'ethnologue-folkloriste A. van Gennep dans son ouvrage «Les rites de passage» souligne que les rites d'initiation sont les plus importants dans la vie d'une personne car ils permettent de participer ensuite dans la vie de la société. Dans ces rites les idées du renouvellement, de la mort périodique

et du renouveau sont transmises de manière dramatisée, et le sommeil — c'est un des moyens de cette réincarnation [10, p. 184–186]. Selon V. Propp, l'initiation est une des institutions, propres au système ancestral. Ce rite se produisait au début de la maturité sexuelle et donnait à l'initié le droit de se marier [7, p. 68]. Le sommeil devient donc la représentation de la mort temporaire, liée à l'idée de l'errance de l'âme qui est nécessaire pour le renouvellement et la résurrection et qui permet le passage d'une personne dans un nouvel état.

L'éventail des nominations de l'héroïne, assez vaste pour un conte qui n'occupe que deux pages, met aussi en lumière cette transmission de l'héroïne à la période de la maturité. La Belle endormie est nommée «une princesse» (5 fois), «la belle enfant» (4 fois), «la fille», «la pauvre innocente», «la demoiselle, «la pauvre fille», et enfin «la belle endormie». La répétition multiple du titre «princesse» souligne l'origine noble de cette jeune fille, ce qui est le cas pour toutes les versions écrites qu'on avait évoquées précédemment. L'idée de la pitié envers l'héroïne ainsi que l'idée de sa beauté sont aussi représentées clairement dans les nominations qu'on lui donne («pauvre», «belle»). Si dans la première partie du conte l'idée de l'enfance et de l'innocence de l'héroïne est bien représentée, on voit le mot «enfant» répété quatre fois, ainsi que l'appellation «la pauvre innocente», dans la deuxième partie ce mot n'est plus utilisé, après son réveil la Belle endormie est nommée tout de suite «la demoiselle» et se marie. Le conte populaire évite l'évocation des faits qui pourraient être présents dans le rite ancien, dans les fixations ultérieures du sujet ils réapparaissent: les héros de «Perceforest», de «Frère-de-joie et Sœur-de-plaisir» ainsi que de «Pentamerone» ne pouvant résister à la beauté de l'héroïne commettent un acte sexuel sans consentement de la Belle endormie qui donne la naissance aux enfants tout en dormant.

Un autre élément initiatique de ce conte qui aura lieu aussi dans toutes les variations littéraires du sujet — le séjour de la jeune fille dans un endroit délabré, entouré de la forêt qui est considéré dans le conte comme l'autre monde, celui des morts. La princesse dort «dans le manoir délabré: buissons, orties, ronces, faisaient là avec les petits houx une épaisseur de haies qui obstruait et couvrait tout le préau: lézards verts, lézards gris, serpents, chouettes et petits-ducs étaient les seuls maîtres du lieu», «le lierre couvrait tout jusque sur les tourelles» [12, v. 2, p. 33–35]. Cette description souligne l'image de la solitude de l'héroïne, de l'abandon complet de son palais où personne «n'osait entrer». Les énumérations composées de noms de différentes plantes et animaux créent

aussi la couleur locale du pays, tout comme le manoir de la Belle endormie isolé du reste du monde.

Il existe la deuxième interprétation du sommeil de l'héroïne qui est liée à la représentation du temps circulaire et insiste sur ce que la Belle endormie est une figure mythologique représentant soit le symbole du printemps, du réveil de la nature, soit de la naissance du nouveau jour ou de la nouvelle année. Des chercheurs tels que H. Husson [5], F. Dillaye [3], L. Félix-Faure Goyau [4], P. Saintyves [9] et d'autres ont développé cette approche mythologique dans leurs travaux consacrés au sujet en question. Dans ce cas la forêt devint la métaphore de la nuit ce qui pourrait expliquer la présence dans le conte de tels oiseaux de nuit comme, par exemple, des chouettes et des petits-ducs (remarquons que la zone de l'habitat permanent de ces derniers est assez restreinte, mais comprend notamment la Gascogne ce qui rajoute encore du coloris national).

L'image de la fée méchante qui est présente dans ce conte aussi bien que dans la tradition livresque, s'inscrit, elle aussi, dans la logique de cette approche mythologique. P. Saintyves propose de chercher les prédécesseurs de cette méchante fée dans la tradition folklorique et plus précisément dans le personnage de *Berchta*, une personnification de la vieille année qui se trouve hors du nouveau cycle des mois: «Le drame liturgique de la fin de l'année et du début de la nouvelle doit nécessairement mettre en lutte les deux femmes liturgiques ou mythiques qui les symbolisent et les rites d'alors contribuer au triomphe de la jeune princesse» [9, p. 87], — estime le chercheur.

Quand la jeune fille se réveille, la deuxième partie fonctionnelle du conte commence. A cette étape nous avons une situation particulière, car, parallèlement à *la fonction VIII (méfait)* il y a aussi la *fonction VIII-a (manque)*: «Il manque quelque chose à l'un des membres de la famille» [8, p. 46]. Cette idée est implicite dans le conte, on sait juste que le seigneur s'est égaré en chassant dans un endroit où la princesse dormait et, ayant entendu parler d'elle, a décidé de la trouver. Vu le développement ultérieur des actions, on comprend qu'il s'agit du manque de la fiancée.

On distingue généralement deux catégories des héros du conte populaire: le récit peut être centré soit sur *le quêteur,* soit sur *la victime*, selon le point de vue de la narration. Le conte français représente dans ce sens un cas particulier, puisque la narration y est centrée sur les deux héros successivement — au début sur la Belle endormie, *le héros victime*, et dans la deuxième moitié — sur le seigneur, *le quêteur.*

Les fonctions IX–XV liées aux actions du héros sont toutes représentées dans le conte, bien que sous une forme très courte ou implicite. D'abord, le héros apprend le méfait (*la fonction IX — médiation, moment de transition*): «Dans une maisonnette où il se retira, on lui raconta le récit du château et de la belle enfant» [12, v. 2, p. 35]. *La fonction X (début de l'action contraire)* consiste en ce que le héros décide d'aller chercher la princesse (cette décision est implicite, mais se manifeste partiellement dans la phrase «pour pouvoir y aller» [12, v. 2, p. 35]). *La fonction XI* est liée à l'apparition du donateur qui n'est pas nommé directement, mais on comprend que ce sont les habitants de la maisonnette qui favorisent les recherches. *Les fonctions XII et XIII (première fonction du donateur et réaction du héros)* sont aussi exprimées semi-implicitement et sont repérables dans la phrase suivante: «Pour pouvoir y aller, il accepta de dormir dans la maisonnette, et de se nourrir de pain de seigle, de cruchade, de jambon salé, et de gâteaux bouillis» [12, v. 2, p. 35]. Le seigneur dort dans une maisonnette simple, mange de la nourriture paysanne. On peut supposer qu'il ne le fait pas de son propre gré, mais en comprenant que c'est une partie de son épreuve qui lui permettra à la fin d'accéder à la princesse.

Les nominations des plats que le seigneur mange dans la maisonnette («pain de seigle», «cruchade», «jambon salé», «gâteaux bouillis»), tout comme les nominations de la végétation et des animaux, reflètent la couleur locale du pays de l'Albret. Par exemple, la cruchade — une spécialité du sud-ouest de la France, le plat qui était une partie importante de l'alimentation du peuple dans les Landes de Gascogne. «Les Landais ne boivent du vin que ces jours-là[4], car ils vivent pour l'ordinaire d'eau et d'un morceau de cruchade» [6, p. 39].

Le héros réussit à l'épreuve (*la fonction XIII*), c'est pourquoi il peut acquérir un objet magique qui puisse l'aider dans ses recherches (*la fonction XIV — réception de l'objet magique*). Il n'y a pas dans ce conte d'objet magique au sens propre, mais grâce à l'épreuve transgressée le personnage effectue sa quête de la princesse et y réussis: «Le lendemain le chasseur arrivé de bonne heure aux broussailles ne regarda pas de se piquer» [12, v. 2, p. 35]. Cette phrase contient à la fois la fonction suivante — *déplacement dans l'espace entre deux royaumes,* une fonction propre à toutes les fixations principales du sujet. Ce déplacement est parfois horizontal (la traversée de la forêt qui s'écarte elle-même devant le prince

4 Les dimanches et les fêtes. — *O.P.*

du conte de Perrault) ou verticale (les personnages masculins de «Perceforest» et de la nouvelle occitane montent une grande tour).

Les trois fonctions qui sont propres au héros à l'étape de son séjour dans un autre royaume (*le combat, la marque et la victoire*) ne sont pas représentées dans notre conte. *Le méfait* initial est réparé *(la fonction XIX — réparation)* sans victoire explicite sur l'agresseur. La Belle endormie se réveille elle-même une fois que le seigneur est apparu: «Tant il travailla qu'il pût arriver jusqu'à la grande chambre où dormait dans un lit d'ancien temps une belle enfant qui se réveilla aussitôt» [12, v. 2, p. 35]. C'est une fonction qui constitue un point culminant de l'intrigue et forme la paire à *la fonction VIII* (*méfait-manque*). Les deux héros se rencontrent. Dans le réveil de l'héroïne on voit en même temps la liquidation *du méfait* et *du manque* (les sous-parties 8 et 4 selon le schéma de Propp: «le personnage ensorcelé redevient ce qu'il était»; «l'obtention de l'objet cherché est le résultat immédiat des actions précédentes» [8, p. 67–68]). Le conte se termine par la sortie des personnages du manoir délabré (*la fonction XX — le retour*). *La fonction finale № XXXI (le mariage)* clôt la narration: «Le seigneur l'épousa et la belle endormie avec lui n'eut plus de malheurs» [12, v. 2, p. 35].

Ainsi, le conte, bien qu'il soit très court, garde dans sa structure 15 fonctions principales, propres au développement traditionnel de l'intrigue du conte populaire, qui se succèdent dans l'ordre préétabli et reflètent le noyau sémantique archaïque du sujet de la «Belle endormie» lié à des conceptions initiatiques et mythologiques. Cet invariant du sujet passant dans la tradition écrite contient des fonctions suivantes: *le méfait* (l'ensorcellement de l'héroïne et son sommeil), *le manque* (l'aspiration du héros masculin de trouver la jeune fille), la quête effectuée par le personnage et *la liquidation* simultanée du méfait et du manque — le réveil de l'héroïne. Cependant, la structure spécifique du sujet a quelques déviations importantes du schéma typique, comme le redoublement de la fonction VIII (*méfait-manque*) et la concentration de la narration sur deux personnages principaux successivement. Contrairement à la tradition générale des contes populaires, l'héroïne de notre sujet reste inactive la plupart du temps de l'intrigue — juste 4 fonctions repérées sont liées à la princesse tandis que 8 fonctions suivent uniquement le chemin du personnage masculin et 3 dernières fonctions concernent les deux personnages. La Belle endormie ne surmonte pas d'épreuves explicites et n'entre pas en lutte ouverte avec son agresseur, au contraire, elle reste pendant certaines périodes «oubliée» par la narration du conte qui abandonne la princesse

pour suivre les actions du prince. A notre avis, c'est cette particularité, cette lacune fonctionnelle, qui donne un champ large pour les interprétations parfois opposées et devient une des raisons principales pour laquelle l'histoire de la «Belle endormie» acquiert de nombreuses réécritures dans la culture moderne.

Список литературы

Исследования / References

1 *Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/ (дата обращения: 17.04.2024).
Berezkin, Iu.E., and E.N. Duvakin. *Tematicheskaia klassifikatsiia i raspredelenie fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam* [*Thematic Classification and Distribution of Folklore and Mythological Motifs by Area*]. Available at: http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/ (Accessed 17 April 2024). (In Russ.)

2 Delarue, Paul, et Marie-Louise Tenèze. *Le conte populaire français: catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, Canada, Louisiane, ilôts français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion.* Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964. 784 p. (In French)

3 Dillaye, Frederic. *Contes de Ch. Perrault avec notices.* Paris, Lemerre, 1880. 238 p. (In French)

4 Félix-Faure Goyau, Lucie. *La vie et la mort des fées, essai d'histoire littéraire.* Paris, Librairie Académique, 1910. 430 p. (In French)

5 Husson, Hyacinthe. *La chaine traditionnelle: Contes et légendes au point de vue mythique.* Paris, A. Franck, 1874. 178 p. (In French)

6 *Panorama géographique français, ou les mille et une beautés de la géographie de France.* Paris, Librairie d'éducation de A.J. Sanson, Palais Royal, Galerie de bois, 1825. 180 p. (In French)

7 Propp, V.Ya. *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. du russe par Lise Gruel-Apert. Paris, Gallimard, 1983. 512 p. (In French)

8 Propp, V.Ya. *Morphologie du conte*, trad. du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris, Seuil, 1970. 170 p. (In French)

9 Saintyves, Pierre. *Les contes de Perrault et les récits parallèles: leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*. Genève, Paris, Slatkine Reprints, 1990. 646 p. (In French)

10 Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage.* Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981. 288 p. (In French)

Источники / Sources

11 *Basile G.* Le Conte des contes ou Le Divertissement des petits enfants (Le Pentamerone) / trad. de l'italien par Françoise Decroisette. Strasbourg: Circé, 1995. 478 p.

12 *Dardy L.* Anthologie populaire de l'Albret. Agen: J. Michel et Médan, 1891. 826 p.

13 Frayre de joy et Sor de Plaser: nouvelle d'oc du XIVe siècle / éd. Suzanne Méjean-Thiolier. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 206–259.

14 Les pièces lyriques du roman de Perceforest. Genève: Droz, éd. Jeanne Lods, 1953. 110 p.

15 *Perrault Ch.* La Belle au Bois dormant // Contes. Introduction, Notices et Notes de Catherine Magnien, Illustrations de Gustave Doré. Paris: Librairie Générale Française, 2006, pp. 185–200.

16 *Scribe Eu.* La Belle au Bois dormant. Ballet-pantomime-féerie en 4 actes. Paris: Bezou, 1829. 38 p.

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/RENJXZ
УДК 82.09
ББК 83.3

М. ГОРЬКИЙ И ДИСКУССИЯ 1935 г. О ПИСАТЕЛЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 мая 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 22 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г..
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321

Аннотация: В статье на неизвестных ранее материалах из Архива А.М. Горького и РГАЛИ раскрывается история и последствия совещания писателей, кинематографистов, композиторов, состоявшегося 10 апреля 1935 г. С распространением звукового кино вербальная часть кинематографического действия стала играть более значимую роль, в связи с чем обострился вопрос о «сценарном голоде» и участии писателей в кинопроцессе. Значимым этапом этой дискуссии стало совещание деятелей искусств в московском Доме писателя под председательством М. Горького. Встреча была предельно конфликтной, высказывания Горького были затем напечатаны в «Правде» с добавлением некоторых фрагментов, обострявших конфронтацию. В ответ руководитель советской кинематографии Б.З. Шумяцкий прислал в газету свою статью «Об ответственности оценок» с резкой критикой Горького. Анализ обстоятельств и последствий конфликта 1935 г. позволяет утверждать: в этот период обострилась борьба между Союзом советских писателей и Государственным управлением кинофотопромышленности не только в эстетическом, методологическом, производственном аспектах, но и в вопросах идеологического и политического влияния и распределения экономических ресурсов.

Ключевые слова: М. Горький, Б.З. Шумяцкий, Союз советских писателей, Ф.М. Эрмлер, Г.В. Александров, А.П. Довженко, В.И. Пудовкин, дискуссия о писателе, кинематограф, литература, кино.

Информация об авторе: Анастасия Геннадьевна Плотникова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1866-0608

E-mail: aplotnikovaimli@gmail.com

Для цитирования: *Плотникова А.Г.* М. Горький и дискуссия 1935 г. о писателе в кинематографе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 302–321. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

M. GORKY AND THE 1935 DISCUSSION ABOUT THE WRITER IN CINEMATOGRAPHY

© 2024. Anastasia G. Plotnikova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 05, 2023
Approved after reviewing: June 22, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: Based on previously unknown materials from the Archive of A.M. Gorky and RGALI, the article reveals the history and consequences of the meeting of writers, cinematographers, and composers held on April 10, 1935. With the spread of sound cinema, the verbal part of the cinematographic action began to play a more significant role, which aggravated the issue of "scenario hunger" and the participation of writers in the film process. A significant stage in this discussion was a meeting of artists in the Moscow House of Writers chaired by M. Gorky. The meeting was extremely controversial, and Gorky's statements were then published in *Pravda* with the addition of some fragments that aggravated the confrontation. In response, the head of Soviet cinematography B.Z. Shumyatsky sent his article "On the Responsibility of Estimates" to the newspaper, sharply criticizing Gorky. An analysis of the circumstances and consequences of the 1935 conflict suggests that during this period, the struggle between the Union of Soviet Writers and the State Directorate of the Film and Photo Industry intensified not only in aesthetic, methodological, and production aspects but also in matters of ideological and political influence and the distribution of economic resources.

Keywords: M. Gorky, B.Z. Shumyatsky, Union of Soviet Writers, F.M. Ermler, G.V. Alexandrov, A.P. Dovzhenko, V.I. Pudovkin, discussion about the writer, cinematography, literature, cinema.

Information about the author: Anastasia G. Plotnikova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1866-0608

E-mail: aplotnikovaimli@gmail.com

For citation: Plotnikova, A.G. "M. Gorky and the 1935 Discussion About the Writer in Cinematography." *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no 4, pp. 302–321. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321

Проблема участия писателя в кинематографическом процессе возникла практически одновременно с появлением художественного кино. Уже в 1910-е гг. кинопромышленники А.А. Ханжонков и И.Н. Ермольев вели большую работу по привлечению опытных литераторов на свои киностудии для повышения художественного уровня фильмов. В 1920-е гг. многие писатели так или иначе пробуют силы в новом искусстве, а в 1925 г. звучит официальный «призыв» «Литературу — в кино»: так называлась статья в ленинградской газете «Кино», где утверждалась необходимость создания «крепкой литературной группы, тесно связанной с кинопроизводством» [17]. С этого момента вопрос о писателе в кинематографе обсуждался довольно регулярно на официальном уровне: проводились производственные совещания, конференции, поднималась дискуссия в печати. К началу 1930-х гг. более или менее успешный опыт работы в кинематографе имели десятки писателей: В.В. Маяковский, А.С. Серафимович, И.Э. Бабель, А.П. Платонов, А.Н. Толстой, В.Б. Шкловский, М.С. Шагинян, Ю.Н. Тынянов и многие другие. Горький к этому времени написал шесть оригинальных киносценариев, ни один из которых, впрочем, не был поставлен. Результаты этих контактов были различными, однако почти всегда оценивались как неудовлетворительные, причем с обеих сторон. Писатели упрекали кинематографистов в вольном обращении с их произведениями, а режиссеры были недовольны качеством сценариев, которые можно было использовать лишь как материал, но не как готовый для постановки текст.

Литературоцентризм был свойственен российскому кинематографу почти во все периоды, однако в ситуации сценарного кризиса, обсуждаемой с середины 1920-х гг., дискуссия о писателе приобрела новое звуча-

ние в начале следующего десятилетия. Этому способствовали объективные обстоятельства. С распространением звукового кино вербальная часть кинематографического действия стала играть более значимую роль. Кроме того, ситуация обострилась в связи с политическим курсом на унификацию культурной сферы и все большую ее подчиненность нуждам идеологии и пропаганды.

Вопрос о литераторе в кинематографе стал предметом острой дискуссии на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. К началу съезда были опубликованы книга сценариев [10] и двухтомный сборник статей об проблемах советской драматургии [11]. В.Г. Лидин, А.А. Сурков, И.Г. Эренбург и др. высказывали упреки к советской кинематографии в недостаточном правдоподобии образов, неверном идейном посыле и — главное — отсутствии фильмов на современную тематику при явных успехах в экранизации классики (назывались фильмы «Пышка», «Станционный смотритель», «Шинель», «Гроза» и др.). Кинематографисты (Н.А. Зархи, К.Ю. Юков) парировали: сами писатели не воспринимают работу в кино как настоящий достойный труд, не желают учиться, постигать, по сути, новую профессию [20, с. 460–464].

Между тем советская кинематография под управлением Бориса Захаровича Шумяцкого, энергичного и амбициозного партийного работника, не имевшего, впрочем, опыта в кинематографическом деле, достигла существенных результатов. Вышли фильмы С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, Ф.М. Эрмлера, А.П. Довженко, А.М. Роома, которые и сегодня относят к классике мирового кино. С 10 по 18 января 1935 г. широко праздновалось 15-летие советской кинематографии. 11 января в газете «Правда» были опубликованы приветствия ЦК ВКП(б), Совнаркома СССР и лично И.В. Сталина. Телеграмма вождя гласила: «Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу. <…> Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области “самого важного” (Ленин) и самого массового из искусств — кино» [23]. Приветствия к торжествам также прислали М. Горький, Р. Роллан, В. Маргерит, А. Барбюс и многие другие деятели культуры.

С 21 февраля по 1 марта 1935 г. прошел первый Московский международный кинофестиваль, где участвовали девять стран. Главный приз — Большой серебряный кубок — был вручен киностудии «Ленфильм»

за кинокартины «Чапаев» (реж. Г.Н. и С.Д. Васильевы), «Юность Максима» (реж. Л.З. Трауберг и Г.М. Козинцев) и «Крестьяне» (реж. Ф.М. Эрмлер), которые действительно демонстрировали высокий художественный и технический уровень советского кино.

Среди многочисленных мероприятий, сопровождающих юбилейный период, обращают на себя внимание регулярные встречи кинематографистов с Горьким в Москве и подмосковных Горках. Влияние Горького на культурный процесс 1930-х гг. огромно, и действия руководителей советской кинематографии демонстрируют, что привлечение Горького к проблемам отрасли осознавалось как необходимое. Сопоставляя две «Летописи» — российского кино [16] и жизни и творчества Горького [15] — можно восстановить хронологию этих контактов.

12 января в центральной прессе появилось приветствие Горького к юбилею советского киноискусства, зачитанное днем ранее на торжественном заседании в Большом театре: «Горячо поздравляю с прекрасными победами. Уверен, что чем дальше, тем более успешно будет развиваться ваша работа» [7, с. 391]. 17 января писатель встречался с режиссерами С. Эйзенштейном, А. Мачеретом, М. Калатозовым и их руководителем Б. Шумяцким, приехавшими поблагодарить его за приветствие. На встрече обсуждались пути развития советского кино, проблема привлечения писателей к кинопроцессу, а Горький советовал мастерам кино чаще обращаться к комедийному жанру [13]. 29 января 1935 г. Горький отправил письмо проживавшему в Москве немецкому писателю и деятелю Коминтерна А. Курелле, выразив поддержку его сценарию «Борцы», основанному на истории революционной борьбы Г. Димитрова [21, с. 202–203].

2 февраля Горький написал руководителю Главного управления кинофотопромышленности Б.З. Шумяцкому с просьбой предоставить хроникальные фотографии для иллюстрирования первого тома «Истории гражданской войны в СССР». Ответ на это письмо не разыскан, однако просьба, видимо, была выполнена — в вышедшей в 1935 г. книге присутствует множество таких материалов.

В самом начале апреля Горький встречался с режиссерами Г.В. Александровым, Г.Л. Рошалем и др. и, обсуждая вопросы взаимодействия литературы и кино, предложил организовать совещание по этому вопросу и всесоюзную сценарно-производственную конференцию Главного управ-

ления кинофотопромышленности совместно с Союзом советских писателей [15, с. 271–272]. 4 апреля в Горках состоялась беседа Горького с драматургами Союза советских писателей, среди которых были В.П. Ставский, В.В. Вишневский, А.С. Щербаков, В.М. Киршон, В.Н. Билль-Белоцерковский, Н.Ф. Погодин и др. Совещание было посвящено подготовке к празднованию 20-летия советской власти, однако много говорилось о проблемах взаимодействия литературы и кино. Горький много говорил о конкуренции между двумя искусствами, он высоко оценил фильмы «Пышка», «Чапаев», «Граница» («Старое Дудино»), но резко раскритиковал картины «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Земля» и «Иван» А. Довженко (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 2–3). В ходе совещания драматурги сообщили о своем опыте работы в кино. В финале совещания обсуждались характер и сроки запланированной сценарной производственной конференции, а Горький сообщил, что «видел недавно кое-кого из режиссеров, и они говорят о необходимости поговорить с литераторами и драматургами в ближайшие дни» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 57).

Такая встреча состоялась 10 апреля 1935 г., и она принесла совершенно неожиданные результаты. В московском Доме писателя собралось более 300 представителей различных творческих союзов: литераторы, критики, композиторы, кинематографисты. В стенограмме совещания, сохранившейся в Архиве А.М. Горького, среди выступавших, кроме А.М. Горького, указаны писатели М.Е. Кольцов, Вс.В. Иванов, П.А. Павленко, В.М. Киршон, Г. Лахути, Л.Н. Сейфуллина, кинорежиссеры Г.В. Александров, В.И. Пудовкин, С.И. Юткевич, А.П. Довженко. От Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР выступали руководитель Б.З. Шумяцкий и его помощник К.Ю. Юков. Союз композиторов представлял Н.И. Челяпов, председателем выступил секретарь Союза писателей А.С. Щербаков.

В первую очередь Щербаков очертил круг вопросов (грядущий юбилей Октябрьской революции), которые планировалось обсудить, и формат встречи: «Очень хотелось бы, чтобы эту беседу мы провели не в порядке такого официального заседания, а в порядке дружеской, товарищеской беседы» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2). Впоследствии и другими докладчиками подчеркивался «неофициальный» характер заседания (беседа, встреча, дружеский разговор), и вероятно, это дало многим возможность высказаться более свободно, чем было принято на подобных мероприятиях.

Горький, сказав несколько слов о значимости 20-летия революции, почти сразу перешел к жесткой критике советского кинематографа. Отдавая должное фильму «Чапаев» и приравняв к нему по художественным достоинствам картину М.И. Дубсона «Граница» («столь же красивый, столь же мощный и столь же насыщенный»), он снова приступил к критике фильма Ф. Эрмлера «Крестьяне». Писатель заявил: «...показаны мужики, пожирающими, именно пожирающими в поте лица пельмени. Совершенно нелепо, безграмотно и совершенно невозможно, чтобы мужик, который знает цену хлеба, так как мы этого не знаем, пельмени эти выкидывал в окошко» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 5). Об этом же эпизоде он упоминал и при встрече с драматургами 4 апреля, и в письме к редактору «Правды» Л.З. Мехлису 25 марта 1935 г. (Архив А.М. Горького. ПГ-рл-25-29-16).

Нужно пояснить, какая именно сцена так возмутила писателя. Драматургия фильма Эрмлера основана на противостоянии новых партийных сил деревни и прежних, «кулацких» крестьян. Метафорически этот конфликт показан как «соревнование» по поеданию пельменей между молодежью и старшими жителями деревни. Несколько героев-стариков при этом идут на хитрость, один складывает часть своей порции в шапку на коленях, а другой выбрасывает два пельменя в окно. Эта сцена расположена почти в центре фильма и призвана передать идею силы и честности «новых» людей в деревне. Горький, обращая внимание на возмутившую его деталь, не говорит о главном: о трагическом конфликте произведения, о разломе деревенской семьи, о предательстве. Не упоминает он и о художественных достижениях режиссера: о сильнейшем по эмоциональному накалу эпизоде убийства героини Варвары ее мужем, о глубоко символической сцене зари, освещающей тело погибшей. Вспомним, что за несколько недель до горьковского совещания этот фильм был удостоен первой премии на Международном кинофестивале в Москве. Советская критика хвалила картину, А. Пиотровский называл ее «народной трагедией» и сравнивал с великим фильмом «Чапаев» [3, с. 263]. Впоследствии киноведы 1960–1970-х гг. в основном рассматривали «Крестьян» как преддверие знаменитой картины Эрмлера «Великий гражданин» (Ю. Ханютин [5, с. 172], И. Сэпман [6, с. 42]), а современные исследователи отмечают художественные достижения режиссера и называют его «одним из величайших мастеров в истории советского и мирового кино» [1, с. 317] (П.А. Багров).

Далее Горький обратился к не менее знаменитому фильму «Юность Максима»: «Автор сценария или режиссер, или кто-то еще, я не знаю этой техники — не имеет представления о подпольной работе и нагородил там бог знает чего <...> совершенно нелепые вещи. Это все не так было» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 5). От критики деталей он перешел к обсуждению общих художественных качеств фильмов А. Довженко «Земля» и «Иван»: «Люди ищут каких-то фокусов, хотят эпатировать, ударить по лбу трюками и получается грубо» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 6). Действительно, «лирический» кинематограф Довженко был необычен, особенно для периода 1930-х гг.: для него характерна относительная бессюжетность, акцент на визуальных приемах, недаром его называют «поэтическим» кинематографом. Далее Горький предложил объединить усилия творческих работников и создать к юбилею «синтетическое» представление, где бы силой разных искусств были показаны достижения советской власти.

Выступивший следом за Горьким Б.З. Шумяцкий, соблюдая риторический этикет, назвал его «признанным вождем советской культуры, советского искусства» и отметил, что авторитет писателя для кинематографистов непререкаем. Однако выразил принципиальное несогласие с оценкой писателем достижений советского кино. Вступаясь за фильм «Крестьяне», он сказал:

> ...мы любим наши картины не за фактографию. И я меньше всего думаю, что писатели и А.М., наш признанный вождь, ставят в кино требование правдоподобия с точки зрения фактографии. Но вместе с тем мы боремся против схематизации живых людей, против так называемых политпросветных фильм, которые чурались актера, которые чурались сюжета и т. д.
>
> Мы боремся с чертами схематизма в тех же «Крестьянах», в той же «Юности Максима». Этот этап борьбы требует большой фантазии, большого творческого риска мастера, и иной раз мы принуждены пропускать отдельные недочеты с точки зрения исторической перспективы, с точки зрения исторического правдоподобия, если в картинах выражается ведущая тенденция, которую ставит перед собой сценарист и которую вместе с ним осуществляет своей постановке мастер — режиссер (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 10–11).

Горький, полемизируя с Шумяцким, назвал его речь защитой «права на брак, на бракованные вещи» и продолжил критику, назвав фильм А.А. Жарова «Гармонь» «ужасной картиной».

Эмоциональной и решительной была речь режиссера А.П. Довженко. Он говорил, что о достижениях кино следует судить по вершинным, а не по неудачным картинам, поскольку и в литературе есть несовершенные произведения, но не они характеризуют ее. Обращаясь к вопросу об отношениях между писателями и режиссерами, он заявил: «Без преувеличения я должен сказать, что между нами существует черная кошка, есть какое-то злопыхательство» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 36). Образ черной кошки, пробежавшей между представителями двух искусств, появлялся почти во всех последующих выступлениях и позднее на других совещаниях. Довженко обратил внимание, что даже те писатели, которые работают в кино по несколько лет, «недостаточно освоили кинематографическую технику», и речь не о терминах или технических особенностях, а о драматургической специфике кинодействия: темпе, ритме, конфликте и др. Режиссер объяснил, что писатели не всегда охотно идут на сотрудничество, поскольку не видят для себя выгоды. «Мне не интересно писать сценарий. Я поеду к себе на дачу, напишу романчик, получу деньги, он будет переиздаваться и останется для будущих поколений, а твой сценарий два года покрутится, и ничего не останется» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 37), — процитировал Довженко разговор с одним из литераторов. Предложение режиссера было предельно конкретным и заключалось в методологическом обучении писателей: «Нужно взять несколько плохих сценариев, имеющихся у нас, и из этих плохих сценариев сделать хорошие, или взять плохой фильм, сделанный по произведению и не в плане митинга, а в лабораторном плане как следует разобрать его и сделать из него хороший фильм» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 38–39).

Л.Н. Сейфуллина рассказала о своем опыте сотрудничества с кинофабрикой. В 1935 г. она работала над киносценарием «Таня» о пионерах и их конфликтах со старшим поколением, однако консультант не принял ее текст, попросив внести определенные правки. Писательница отказалась, сочтя предложенные изменения невозможными, и сценарий остался незаконченным. Сейфуллина подытожила свое выступление: «Для этого мы вас должны слушать, а вы нас должны слушать, потому

что мы приносим к вам в кино свое творчество» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 43).

Примирительно звучало выступление В.М. Киршона: «…неужели вы думаете всерьез, что могут существовать разногласия между этими двумя отрядами советского искусства? Неужели вы думаете, что эта самая кошка, ничтожное и маленькое животное, несмотря на свой черный цвет, не может быть легко раздавлена нашими дружескими объятиями? Думается мне, что вопрос об этих разногласиях между двумя нашими отрядами, безусловно, будет разрешен» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 46–47).

Режиссер Г.В. Александров рассуждал о технических возможностях кинематографа, ссылаясь на те ленты, которые он видел во время своего пребывания в Америке. В финале он заявил: «Почему кинематограф искусство синтетическое? <…> …Я как режиссер, получив от автора сценарий, приглашаю еще композитора, который может многое сделать в картине. Я разговариваю с художником. <…> Надо рассматривать кинопроизведение как труд огромного коллектива творческих работников» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 57).

Кинорежиссер В.И. Пудовкин, автор знаменитого фильма «Мать» по произведению Горького, также высказывался весьма жестко, упрекая писателей в безответственном отношении к сценарному делу и в пренебрежении к кинематографу: «Я утверждаю, что никогда для писателя сценарий не был решающим произведением в его творческой биографии <…>. Сценарий был некоей платформой отхода от литературного творчества. <…> …Когда писатель брал нечто такое, что он может делать “сбоку”. На что он может не потратить главную кровь, на чем он может сберечь энергию своего сердца и мозга для основной литературной работы. И это он давал кино» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 67). Он также отметил неправоту Горького в отношении фильма «Крестьяне» и произведений Довженко.

Таким образом, атмосфера совещания была предельно конфликтной, но почти все участники совещания сходились в следующем:

– в звуковом кино роль литературы возрастает многократно, и участие писателей в сценарном деле должно стать системным и постоянным;

– успешный опыт взаимодействия писателей и кинематографистов является скорее исключением, и эта ситуация осознается обоими «лагерями» как неприемлемая и требующая срочных конкретных мер;

– для решения этих вопросов необходим постоянно действующий орган, организующий совещания, методологические консультации, специальное обучение;

– необходимо в ближайшее время созвать Всесоюзную конференцию сценаристов по образцу съезда писателей, на которой можно было бы обсудить все принципиальные вопросы.

В заключение дискуссии снова взял слово Горький. Он поставил прямой вопрос: «...кто лучше, кто значительнее, кинематография или литература? <...> кто кого учит, литератор учит кинематографиста или кинематографист литератора» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 83). Ответ писателя был однозначным: «...мне все-таки кажется, что литератор-то немножко больше знает, чем режиссер. У него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 84). Принципиальная позиция Горького была известна собравшимся, он неоднократно протестовал против переработки его произведений для сцены и экрана и утверждал приоритет литературы. Однако его финальные слова звучали в целом примирительно: «...несмотря на все противоречия, которые обнаружились <...> мы до чего-то договоримся и договоримся, безусловно, до чего-то хорошего. За всем тем, что здесь было сказано, чувствуется желание делать. Чувствуется, что многим, а может быть и всем — наслаждение делать уже знакомо, а это такая большая вещь, при помощи которой создаются грандиозные события» (Архив А.М. Горького. РПГ-3-20-2. Л. 88).

Получив стенограмму заседания, Горький сделал множество стилистических правок, добавлений и замен, чтобы этот текст подходил для публикации в газете. Более того, он присоединил к нему фрагмент «После правки стенограммы», который свел на нет весь примирительный пафос финала совещания. «Прелестная речь Шумяцкого, обнаружившая “недюжинное ораторское искусство”, и речи его гвардии, режиссеров, тоже рисуют их очень хорошими ораторами. Приятно напомнить себе, что они умеют не только говорить, но и делать. Но следует сказать, что лично мне выступление Шумяцкого и “иже с ним” внушило невеселый вопрос: зачем приходили эти люди? Затем ли, чтоб найти и установить в работе своей линию дружеского единения с литераторами, или же только для того, чтоб отстоять в неприкосновенности какие-то занятые ими позиции, традиции, права?» [18].

Речь Горького, сформированная из четырех фрагментов — выступления, ответа Шумяцкому, заключительного слова и приписки, появившейся после совещания, была опубликована в газете «Правда» 14 апреля, спустя четыре дня после заседания[1]. Общий контекст горьковского высказывания без выступлений других писателей и деятелей кино из этой публикации был не вполне ясен.

Очевидно, обнаружив речь Горького в «Правде», где прямо и жестко критиковались кинематографисты, Шумяцкий был возмущен, и уже на следующий день, 15 апреля, он прислал в газету свою статью «Об ответственности оценок». За несколько месяцев 1935 г. его тексты не раз были напечатаны в «Правде», и видимо, он был уверен в успехе.

Однако главный редактор «Правды» Л.З. Мехлис, получив статью Шумяцкого, сразу же переслал ее Горькому, и, устраняясь от конфликта, приписал от себя: «Посылаю копию ответа. Получил только что. Ни одной строчки не читал. Привет» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 1). Таким образом, статья попала сразу к Горькому, минуя советскую печать.

В статье «Об ответственности оценок» Шумяцкий кратко повторил выдвинутые им на совещании тезисы о важности масштабных тем, о «подлинно массовом» характере киноискусства, продолжил защищать фильм «Крестьяне», отмечая его исключительное правдоподобие: «Так, в станице Славинской один из бригадиров колхоза публично заявил, что его судьба похожа на судьбу Егорки (героя фильма. — *А.П.*) и призывал к борьбе с кулаком. Фильм прекрасно выполнил свою мобилизующую роль» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 1). Надо сказать, что за несколько недель до этих событий Шумяцким была организована кампания поддержки фильма «Крестьяне»: в деревнях проводились просмотры с обсуждением картины, в газете «Кино» публиковались десятки писем от «благодарных колхозников».

Сохранив необходимые дипломатические формулы «наш друг Горький», «вождь советской культуры», Шумяцкий опровергал главные утверждения Горького: «...мы, кинематографисты, будем оспаривать неправильное положение о превосходстве писателя над режиссером» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 4). Он объяснял это стремлением «бо-

1 В таком виде этот текст был перепечатан впоследствии в тридцатитомном собрании сочинений Горького [6].

роться с зазнайством и с успокоенностью наших киномастеров так же, как и с высокомерием некоторых наши товарищей из *смежных областей искусств* (выделено мной. — *А.П.*), которые до самого последнего времени смотрели на кино как на низменное искусство, а на кинематографистов как на “париев”» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 3). Он обобщил слова режиссеров, сказанные на совещании 10 апреля: «Мы создаем писателю все условия для работы и материальные, и творческие, но писатель, идя в кинематографию, должен так же тщательно работать над кинопроизведением, как он работает над произведением литературным» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 4). Шумяцкий также критиковал организацию совещания. Оказалось, что кинематографисты рассчитывали на «узкое совещание» с писателями, а оказались на расширенном собрании, куда остальные — литераторы, художники, композиторы — были приглашены по вопросу подготовки к 20-летию Октября.

Статья завершалась прямыми нападками на Горького: «А.М. “обошел” вопросы работы писателя в кино. Больше того, в самом тоне указаний А.М. о недостатках наших фильмов, в его похвалах по адресу отдельных произведений <…> — во всех этих речах было, по существу, продолжение, а может быть, и углубление старых разноречий» (Архив А.М. Горького. КГ-п-50-27-13. Л. 5).

Почему руководитель советской кинематографии чувствовал себя настолько уверенно, что был готов к открытому конфликту с Горьким, положение которого в советском обществе было, казалось бы, незыблемым? В первую очередь потому, что чувствовал полное покровительство руководителя государства — И.В. Сталина. Известно, что вождь лично просматривал все новые фильмы, и с этой целью в Кремле был устроен небольшой кинозал, за который полностью отвечал Шумяцкий. Авторы «Истории российской кинематографии» И.Н. Гращенкова и В.И. Фомин так характеризуют положение Шумяцкого: «Пользуясь личным присутствием, начальник ГУКФа мог воочию наблюдать реакцию Сталина на показываемые фильмы, слышать его реплики по ходу просмотра. Если у сидящих в зале возникали какие-то вопросы, Шумяцкий оперативно отвечал на них, а когда после окончания “сеанса” возникал обмен мнениями, у него появлялась возможность непосредственно поучаствовать в обсуждении и повернуть его в более благосклонное для себя русло» [2, с. 475]. Важно, что в ходе этих кино-

сеансов Сталин не только решал судьбу конкретных картин, но и определял общую политику кинодела, принимал важнейшие решения. И у Шумяцкого была возможность влиять на некоторые из них. Вероятно, из этих бесед он знал, что между Горьким и Сталиным после Первого съезда писателей наступило существенное охлаждение, и безоговорочной поддержки вождя Горький больше не имел.

Тем не менее статья Шумяцкого в «Правде» напечатана не была, и он поступил иначе, повторив 17 апреля в газете «Кино», основном печатном органе ГУКФ, публикацию речи Горького, но в сопровождении высказываний кинематографистов. В таком виде текст главного советского писателя выглядел уже не неоспоримым утверждением, а частью полемики, становилась очевидной концентрация Горького на малосущественных деталях при критике фильмов, а предложения, выдвигаемые режиссерами, выглядели, напротив, основательными и серьезными.

Корреспондент газеты «Кино» под псевдонимом Гринвет дал краткий обзор совещания, назвав основных участников и пересказав их главные тезисы. Однако эта заметка создает впечатление, что встреча прошла спокойно и бесконфликтно, что мастера культуры были скорее согласны друг с другом, чем обнаруживали существенные противоречия: «Кинематографисты пришли к писателям за активной конкретной помощью в создании кинопроизведений, еще более возвышающих “самое важное из искусств”. И писатели идут навстречу кинематографистам» [8].

Точку в конфликте, казалось, поставил разговор Шумяцкого с Л.М. Кагановичем 18 апреля в том же кремлевском кинотеатре. В записках руководителя ГУКФ этот эпизод описан так: «В конце беседы выяснилось, что Горький сильно заболел и уехал на Юг (в Крым). В этой связи при всей правоте позиции кинематографистов хотелось бы не начинать полемики с ним, тем более что самый факт спора с ним на заседании и помещение речей кинематографистов в газете “Кино” дали яркий, четкий ответ на неправильные утверждения А<лексея> М<аксимовича>. Не хотелось бы разжигать сейчас этот спор, тем более что это первое высказывание Горького по кино, к тому же ведь в основном оно было произведено в устной речи. В личном же плане посоветовал, чтобы работники кино немного помолчали и к ноябрьским дням дали бы ответ делом — новыми картинами» [12, с. 136]. Шумяцкий снова чувствовал себя победителем, его правоту при-

знали руководители государства, более того, на следующий день, 19 апреля, был подписан приказ о летней командировке большой делегации кинематографистов в Европу и Америку [2, с. 517].

Горький действительно 17–18 апреля уехал в Крым, на дачу Тессели, и можно предположить, что в этом решении конфликт с Шумяцким сыграл не последнюю роль. Как правило, Горький стремился провести в Москве майские торжества, планировал поездки заранее и сообщал корреспондентам о своем отъезде. В письмах марта-апреля 1935 г. мы не видим указания на такие планы, более того, в прессе появлялись сообщения о том, писатель будет председательствовать на Всесоюзном совещании киносценаристов, назначенном на 3 мая (см.: [22]).

Отъезд Горького, однако, не прекратил конфликта, но выявил более значительные его основания. 7 мая 1935 г. секретарь Союза советских писателей А.С. Щербаков сообщил Горькому: «Шумяцкий сценарно-производственное совещание писателей и киноработников сорвал. Вышло это так. В самый разгар подготовки ко мне пришел Юков и заявил: “У нас нет денег на совещание”. Почувствовав недоброе, я заявил: “Если у вас нет денег, мы берем все расходы на себя”. Затем оказалось, что дело не в деньгах. Юков стал приводить пустяковые и мелочные факты из деятельности Оргкомиссии, которые в ходе разговора отпадали один за другим. Казалось, опять в главном все было согласовано. И вдруг в “Киногазете” появляется инспирированное Шумяцким сообщение[2], в котором Оргкомиссия обвиняется в смертных грехах <...> Шумяцкий, таким образом, совершенно по-хамски опорочил работу людей. Возмущению не было предела. Решили на комиссии принять два документа, один более резкий для директивны органов, второй более деликатный — для печати. Я решил об этом возмутительном факте написать хозяевам» [9, с. 90–91]. В РГАЛИ хранится докладная записка от В. Киршона, А. Довженко и Е. Соколовской в Оргкомитет Всесоюзной сценарной конференции, в которой пересказывались те же обстоятельства «срыва» мероприятия и было предложено перенести его на осень (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 116. Л. 72–74).

Горький выразил Щербакову полную поддержку: «...нелепое поведение генерала от кинематографии заслуживает — на мой взгляд — весьма

2 Имеется в виду заметка «Накануне сценарно-производственного совещания» [19].

серьезного внимания и жестокого отпора. Заслуживает генерал этого потому, что — на мой взгляд — партия и Советская власть в их заботе о культурном воспитании масс должны желать крепкого, дружеского единения всех искусств, а установление приоритета какого-то одного искусства над всеми прочими — вовсе не в интересах партии и способно лишь вызвать обостренную борьбу самолюбий. Кинематографический генерал, в письме, которое Вы правильно назвали "документом войны" (имеется в виду статья "Об ответственности оценок". — *А.П.*), открыто заявил о праве кино командовать литературой. Завтра Шумяцкий заявит о необходимости подчинения музыки и живописи целям кино. Грозная форма его заявления о приоритете кино над литературой была бы смешной, если б в нашей действительности не наблюдалась тенденция утилизации искусства как зрелища. <…> Так что Шумяцкий в некотором роде "идет в ногу" с прошлым, когда не учили, а — успокаивали» (Архив А.М. Горького. ПГ-рл-55-1-11).

Действительно, с этого момента Щербаков регулярно отправлял докладные записки в ЦК ВКП(б) по поводу поступков Шумяцкого. И.Н. Гращенкова и В.И. Фомин уверены, что именно действия Щербакова привели к тому, что позднее против Шумяцкого было инициировано расследование Комиссии партийного контроля, которое в итоге повлекло за собой существенное ухудшение политического положения киноотрасли и ее руководителя [2, с. 463–464].

Тем не менее Всесоюзное совещание киносценаристов готовилось, в секции кинодраматургов при Союзе советских писателей проходили регулярные заседания, обсуждались планы, составлялись списки писателей и кинематографистов, которых следовало пригласить на мероприятие (см. Протоколы заседаний кинобюро при Союзе советских писателей. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 115).

В Ленинграде 27 апреля 1935 г. была проведена предварительная конференция, на которой председательствовал Алексей Толстой [14]. Однако, отложив организацию Всесоюзного совещания на осень, Союз советских писателей по сути лишился руководящей позиции в этом вопросе. Управление кинематографии было заинтересовано в переводе киносценарного дела под свое влияние и постепенно добилось желаемого. В сентябре начал работу сценарный факультет при ВГИК, а в конце 1935 г. кинобюро при Союзе писателей было упразднено и вместо него при ГУКФ создавалась

под председательством Б.З. Шумяцкого «центральная литературная редакция из кинодраматургов и писателей, которая централизованным порядком у себя осуществляет заготовку и прием сценариев» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 7).

Шумяцкий, убеждавший Сталина в необходимости капитальной перестройки советской кинематографии, строивший амбициозные планы на строительство масштабного «киногорода» на юге страны, добивавшийся увеличения государственного финансирования киноотрасли, надолго отложил проблему работы писателя в кинематографе. Со временем эстетические и методологические вопросы в этом деле потеряли определяющее значение, уступив идеологическим. Приход писателей был отчасти институализирован сценарным факультетом ВГИК, но в целом он продолжился тем же путем, что и ранее: заинтересованные в новом жанре писатели методом проб и ошибок осваивали работу над киносценарием. Впрочем, регулярно издававшиеся сборники киносценариев и руководства по их производству ускоряли этот процесс.

В целом, конфликт, случившийся весной 1935 г. и часто упоминаемый впоследствии на различных внутрицеховых совещаниях, участниками и свидетелями его воспринимался как несогласие между двумя значимыми фигурами советской культуры — М. Горьким и Б.З. Шумяцким. Однако анализ предшествующих обстоятельств и последствий показывает существенно большую его сложность. В 1935 г. обострилась борьба между Союзом советских писателей и Государственным управлением кинофотопромышленности не только в эстетическом, методологическом, производственном аспектах, но также и за расположение первого лица государства, а главное — в вопросах идеологического и политического влияния и распределения экономических ресурсов.

Список литературы

Исследования

1 *Багров П.А.* Житие партийного художника [Фридрих Эрмлер: 110 лет со дня рождения] // Сеанс. 2008. № 35–36. С. 316–339.

2 *Гращенкова И.Н., Фомин В.И.* История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. 768 с.

3 *Пиотровский А.* «Крестьяне» — путь к народной трагедии // Театр. Кино. Жизнь: Избранные статьи и воспоминания об А. Пиотровском. Л.: Искусство, 1969. С. 259–263.

4 *Сэпман И.* Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 7–81.

5 *Ханютин Ю.* Художественное кино второй половины 30-х годов // История советского кино: в 4 т. М.: Искусство, 1973. Т. 2 (1931–1941). С. 122–312.

Источники

6 *Горький М.* Литература и кино. Речь А.М. Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года // *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 433–441.

7 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. 590 с.

8 *Гринвет.* На совещании писателей с участием композиторов, художников и кинорежиссеров // Кино. 1935. № 18 (670). 17 апреля. С. 3.

9 Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 960 с.

10 Драматургия кино: Сборник сценариев. М.: Цедрам, 1934. 254 с.

11 Драматургия: Дискуссионный сборник: в 2 т. / под ред. Б. Алперс и др. М.: Сов. литература, 1933–1934.

12 «Картина сильная, хорошая, но не “Чапаев”...» Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров 1935–1937 гг. / публ., предисл. и коммент. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 115–188.

13 Киноработники у А.М. Горького // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1935. № 16. 18 января. С. 4.

14 Конференция ленинградских писателей и кинематографистов // Кино. 1935. № 21 (673). 8 мая. С. 2.

15 Летопись жизни и творчества А.М. Горького: в 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 4. 724 с.

16 Летопись российского кино. 1863–1929 / [авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост.: В.Е. Вишневский и др.]. М.: Материк, 2004. 700 с.

17 Литература — в кино // Кино (Л.). 1925. № 35 (115). 17 ноября. С. 1.

18 Литература и кино. Речь А.М. Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года // Правда. 1935. № 103. 14 апреля. С. 2.
19 Накануне сценарно-производственного совещания // Кино. 1935. № 20. 30 апреля. С. 4.
20 Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. 718 с.
21 Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами / Архив А.М. Горького. Т. VIII. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 447 с.
22 Писатель в кино // Советское искусство. 1935. № 18. 17 апреля. С. 2.
23 *Сталин И.В.* Главное управление советской кинематографии. Тов. Шумяцкому // Правда. 1935. № 11. 11 января. С. 1.

References

1 Bagrov, P.A. “Zhitie partiinogo khudozhnika (Fridrikh Ermler: 110 let so dnia rozhdeniia” [“The Life of a Party Artist (Friedrich Ermler: 110th Birth Anniversary)”]. *Seans*, no. 35–36, 2008, pp. 316–339. (In Russ.)

2 Grashchenkova, I.N., and V.I. Fomin. *Istoriia rossiiskoi kinematografii (1896–1940 gg.)* [*History of Russian Cinematography (1896–1940)*]. Moscow, Kanon+ Publ., 2016. 768 p. (In Russ.)

3 Piotrovskii, A. “‘Krest’iane’ — put’ k narodnoi tragedii” [“‘Peasants’: The Path to the National Tragedy”]. *Teatr. Kino. Zhizn’: Izbrannye stat’i i vospominaniia ob A. Piotrovskom* [*Theatre. Movie. Life: Selected Articles and Memoirs About A. Piotrovsky*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, pp. 259–263. (In Russ.)

4 Sepman, I. “Kinematograf Fridrikha Ermlera” [“Cinematography by Friedrich Ermler”]. *Fridrikh Ermler: Dokumenty, stat’i, vospominaniia* [*Friedrich Ermler: Documents, Articles, Memoirs*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1974, pp. 7–81. (In Russ.)

5 Khaniutin, Iu. “Khudozhestvennoe kino vtoroi poloviny 30-kh godov” [“Art Films of the Second Half of the 30s”]. *Istoriia sovetskogo kino: v 4 t.* [*History of Soviet Cinema: in 4 vols.*], vol. 2: 1931–1941 [1931–1941]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 122–312. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/RLBZRJ
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
83.3(4Фра)6

О РЕЦЕПЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В КУЛЬТУРНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА (СЛУЧАЙ Ж.-П. САРТРА)

© 2023 г. Д.М. Цыганов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 июня 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 января 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-322-341

Статья подготовлена при финансовой поддержке РНФ, проект № 23-18-00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/

Аннотация: Представление об интеллектуальной и творческой деятельности Ж.-П. Сартра в советской послевоенной критике и литературоведении неоднократно изменялось под влиянием идеологических и культурных факторов. В контексте глобального противостояния между двумя эстетическими системами — «модернизмом» и «социалистическим реализмом» — экзистенциалиста Сартра воспринимали как главного представителя «упаднической буржуазной культуры». Однако временной промежуток между второй половиной 1940-х и первой половиной 1950-х гг. стал переломным для складывавшейся репутации Сартра в СССР. Из идеологического врага он стал позиционироваться как «попутчик» коммунистической партии, а к концу сталинской эпохи — как «союзник» советского режима. Эти изменения отразились на критической риторике, а также определили ракурс интерпретации идей французского экзистенциализма. Научная новизна настоящей статьи по отношению к российским и французским исследованиям состоит в том, что «негативная рецепция» философии и творчества Сартра рассматривается в связи с оппозицией «буржуазный модернизм» — «социалистический реализм». Подробный анализ появлявшихся в центральной периодике текстов и архивных источников позволяет восстановить эту неявную линию позднесталинской культурной политики.

Ключевые слова: западно-советские литературные связи, экзистенциализм, холодная война, культурная политика, социалистический реализм, модернизм, французская литература XX в., Жан-Поль Сартр, Илья Эренбург.

Информация об авторе: Дмитрий Михайлович Цыганов — научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6633-3401

E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

Для цитирования: *Цыганов Д.М.* О рецепции французского экзистенциализма в культурно-идеологическом контексте позднего сталинизма (случай Ж.-П. Сартра) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 322–341. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-322-341



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

ON THE RECEPTION OF FRENCH EXISTENTIALISM IN THE CULTURAL AND IDEOLOGICAL CONTEXT OF LATE STALINISM (THE CASE OF J.-P. SARTRE)

© 2024. Dmitry M. Tsyganov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 27, 2023
Approved after reviewing: January 09, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: This paper was prepared with financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00393, "Russia / Soviet Union and the West: A Counter-View. Literature in the Context of Culture and Politics in the 20th Century" (https://rscf.ru/project/23-18-00393/).

Abstract: The perception of J.-P. Sartre's intellectual and creative activity in Soviet post-war criticism and literary criticism has repeatedly altered due to ideological and cultural factors. In the context of the global confrontation between two aesthetic systems, "modernism" and "socialist realism," the existentialist Sartre was perceived as the leading representative of "decadent bourgeois culture." However, the period between the second half of the 1940s and the first half of the 1950s was a watershed for Sartre's emerging reputation in the USSR. From the ideological enemy, he began to be positioned as a "fellow traveler" of the Communist Party and, towards the end of the Stalinist era, as an "ally" of the Soviet regime. These changes influenced critical rhetoric and determined the angle of interpretation of the ideas of French existentialism. The scientific novelty of this article in the field of Russian and French studies is that it considers the "negative reception" of Sartre's philosophy and work in connection with the opposition "bourgeois modernism" / "socialist realism." A detailed analysis of texts appearing in central periodicals and archival sources enables us to reconstruct this implicit line of late Stalinist cultural policy.

Keywords: Western-Soviet literary relations, existentialism, Cold War, cultural politics, socialist realism, modernism, twentieth-century French literature, Jean-Paul Sartre, Ilya Ehrenburg.

Information about the author: Dmitry M. Tsyganov, Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6633-3401

E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

For citation: Tsyganov, D.M. "On the Reception of French Existentialism in the Cultural and Ideological Context of Late Stalinism (The Case of J.-P. Sartre)." *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no 4, pp. 322-341. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-322-341

1

Жившие в СССР интеллектуалы из «бывших людей» и представители интеллигенции (в основном, конечно, гуманитарной и творческой) открыли для себя творчество Ж.-П. Сартра (1905–1980) еще в 1930-е гг. Так, И.Г. Эренбург, вспоминая о событиях 1939 г., в мемуарах пишет:

> В мае в Париже была Международная антифашистская конференция. <...> Однажды Фернандо Херасси привел ко мне молодого застенчивого писателя, с которым дружил. Звали его Жаном Полем Сартром. <...> Он подарил мне книгу «Стена»; рассказы были тоже об отчаянии [30, т. 2, с. 198–199][1].

Через несколько месяцев после описанных Эренбургом событий в «Литературной газете» появилась небольшая статья-рецензия К.Л. Зелинского «Книга о “черных” героях», посвященная тому самому подаренному Эренбургу сборнику «Стена» (1939). В этой почти безобидной заметке критик бегло пересказал некоторые из вошедших в «любопытную книгу» новелл («Герострат» (*Erostrate*, 1939), «Интимность» (*Intimité*, 1939), «Комната» (*La chambre*, 1939) и «Стена» (*Le mur*, 1939)) и отметил, рассуждая об идейном компоненте сартровской прозы:

1 Эренбург пишет о том, что встречался с Сартром до войны дважды, но оба раза обстоятельства их короткого общения были случайными. Далее в воспоминаниях писатель вновь обращается к вышеприведенному эпизоду знакомства: «Познакомившись с Сартром, я увидел человека умного, скромного, который тяготился своей славой, называл ее “дурацкой”, — он хорошо знал, что многие, говорившие о нем с благоговением или возмущением, не прочитали ни одной из его книг» [30, т. 3, с. 170].

> Мы часто не умеем ценить нашу советскую литературу, привыкнув к ее здоровью, как к воздуху, который мы не замечаем, потому что дышим им. А есть и такие [читатели], которые даже считают «хорошим тоном» читать только иностранную переводную литературу <...>. Читая Сартра, я с жалостью подумал об этих людях [18].

Подчеркнем, что Зелинский лишь указывает на мировоззренческие нестыковки между *соцреалистическим* и *модернистским* методами художественного осмысления мира, но отнюдь не утверждает ущербность последнего (за это критик подвергнется поруганию со стороны сотрудницы «Интернациональной литературы» Норы Галь). В нескольких резких суждениях критика еще нет той безапелляционности[2], которую критические «выпады» против французского автора обретут в середине 1940-х гг. Примечательно, что *именно Сартра советское литературоведение сделает главным «антиподом» культуры социалистического реализма, а всех «буржуазных» писателей прозовет «сартроподобными изуверами»* (Б.А. Песис). В период войны интерес к иностранной культуре закономерно снизился — на первый план выдвинулась проблема национальной специфики официального советского искусства[3]. Поэтому в контексте военных лет вряд ли можно говорить об отчетливой динамике в отношении к зарубежным авторам. Обострение идеологической обстановки после выступления У. Черчилля с Фултонской речью в Вестминстерском колледже 5 марта 1946 г. и последовавшего вскоре ответа И. Сталина[4] изменило характер западно-советских культурных взаимодействий.

2 Такая реакция была закономерным следствием избранной советской властью политической стратегии взаимодействия с левыми французскими интеллектуалами; см.: [6].

3 Советский литературный проект становился «многонациональным» лишь тогда, когда этого требовала политическая повестка. Необходимость в сплочении провоцировала партийную «верхушку» искать все возможные инструменты для его осуществления прежде всего в пространстве официальной культуры. Такое сплочение причудливым образом монтировалось с усиливавшимися национал-большевистскими настроениями: в *национальной* перспективе этнические границы буквально стирались, а «великая русская культура» становилась тем самым «синтезом», итогом сталинской «диалектики». Эту тенденцию развития советской идеологии уже в те годы начали осознавать на Западе. Так, 3 января 1944 г. американский еженедельник “Time” в связи с утверждением нового гимна в статье “Songs for a New World” напишет, что «Москва дала еще одно доказательство того, что советский цикл от мировой революции к национализму завершен».

4 См.: [19].

Е. Добренко, описывая эволюцию романной формы в русской литературной традиции XX столетия, отмечает: «Соцреализм может рассматриваться в качестве эстетической утопии — он отменял историю, воссоздавая романную эстетику так, как если бы модернизма не существовало» [4, с. 15]. Этот тезис современного исследователя уже на первый взгляд сомнителен, а в приближении и вовсе видится ошибочным. Соцреалистическая литературная практика изначально преподносилась теоретиками как своеобразная альтернатива «старому» искусству, доминирующей линией которого был погруженный в эстетический кризис «декаданс» (т. е. «модернизм» рубежа веков). Из этого следует, что установка на конфронтацию, конкурентное противостояние — черта, изначально присущая сталинскому культурному дискурсу[5]. Кроме того, сталинское литературоведение искусственно противопоставляло образцы «модернистской» культуры так называемому «критическому реализму» — «прогрессивному» течению западной литературы; потребность в более подробной дифференциации западного литературного «модернизма» отсутствовала, так как эффект «недоразвитости» этой эстетической системы выгодно оттенял «многообразие» литературы соцреализма[6]. Т. Мотылева еще летом 1947 г. в статье «Русская литература на Западе» на материале литературы конца XIX столетия сформулировала центральный тезис, на котором основывались советско-западные культурные контакты позднесталинского периода: «Кризис западного реализма совпал с расцветом и под’емом реализма русского» [22]. Тогда же Д. Заславский, вспоминая Шпенглера, пророчил «закат Европы» и писал: «Разложению пессимистической литературы на Западе соответствует, как противоположность, рожденная жизнью, — расцвет советской литературы» [16]. Этим же вызван живой интерес советской стороны к характеру восприятия сталинской культуры западными критиками. Еще в военные годы иностранная комиссия Союза советских писателей начала пристально наблюдать за постоянными изменениями во взглядах на соцреалистическую литературу и готовить подробные многостраничные обзоры критических

5 Еще в речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г. А. Жданов отмечал: «...в свете успехов нашей советской литературы еще больше и резче выявляется вся противоположность между нашим строем — строем победившего социализма — и строем умирающего, загнивающего капитализма» [24, с. 3].

6 Подробнее об этом см.: [10].

работ англо-американских авторов[7]. После победы в войне, в период позднего сталинизма, мысль о своеобразии советской официальной культуры и ее принципиальной дистанцированности от проявлений западноевропейского «декадентства» просто не нуждалась в дополнительной аргументации. В этом контексте у массового реципиента и начало складываться весьма специфическое, принципиально отличное от довоенного, отношение к зарубежной литературе конца XIX — начала XX в.

Своеобразие восприятия советской литературной теорией «буржуазного модернизма» и, следовательно, экзистенциализма как его локального проявления не исчерпывалось констатацией их генетической связи с «фашистским искусством»: конфликт между советской и западной концепциями искусства основывался на куда более изощренных культурно-идеологических противоречиях, в послевоенный период нашедших институциональное выражение. Образцы «модернистской» культуры искусственно противопоставлялись так называемому «критическому реализму» — «прогрессивному» течению западной литературы; потребность в более подробной дифференциации западного литературного «модернизма» отсутствовала, так как эффект «недоразвитости» этой эстетической системы выгодно оттенял «многообразие» литературы соцреализма. В период позднего сталинизма мысль о своеобразии советской официальной культуры и ее принципиальной дистанцированности от проявлений западноевропейского «декадентства» просто не нуждалась в дополнительной аргументации. Следовательно, в 1940-е — начале 1950-х гг. отсутствовала сама потребность советской литературы через создание «антиканона» очертить контуры собственной идентичности. Факты свидетельствуют, что за относительно краткосрочным периодом союзнических отношений и сотрудничества со странами Запада последовала не просто реанимация прежних разногласий, но их значительное усугубление, предельная радикализация в условиях все стремительнее сокращавшихся с каждым годом межкультурных взаимодействий. Окончательно оформившийся в культурном пространстве послевоенной эпохи конфликт двух конкурировавших дискурсов требовал от советской стороны поиска новых текстуальных инструментов противодействия «поджигателям новой войны».

7 Один из таких обзоров был подготовлен в мае 1944 г. и был посвящен советской литературе 1943 – начала 1944 г. в оценке западных критиков; фрагмент этого обзора опубликован в: [23, с. 152–158].

Первым текстом Сартра, опубликованным по-русски лишь в конце июня – начале июля 1953 г.[8], стало написанное в 1946 г. программное теоретическое эссе «Экзистенциализм — это гуманизм»[9] (пер. М. Грецкого; М.: Изд-во иностранной литературы, 1953). Брошюра была опубликована в виде приложения к бюллетеню «Новые книги за рубежом» с издательским предисловием и рассылалась читателям по специальному списку. Однако рядовой советский читатель уже был заочно знаком с творчеством французского автора. В течение всей позднесталинской эпохи на страницах газет и «толстых» литературно-художественных журналов то и дело появлялись статьи и сообщения, посвященные резкой критике его эстетической или мировоззренческой позиций. (Для точности отметим: несмотря на отсутствие переводов, его философские и художественные тексты были доступны на французском языке и в Ленинской библиотеке, и в Библиотеке иностранной литературы.) Уже один факт публикации этого полемического трактата на русском языке свидетельствовал о санкционированной властью перемене в оценках не только «писательского облика» Сартра, но и его художественных текстов, о вопиющих недостатках которых центральная периодика без устали твердила советскому читателю все послевоенные годы. Во второй половине 1940-х гг. Сартр, тогда уже прямо говоривший и писавший о смежности его идей с марксизмом[10], тем не менее позиционировался пропагандой как идейный враг, якобы стремившийся подвергнуть тотальному отрицанию эффективность авторитарной управленческой модели.

Вопрос о философском «фундаменте» сартровских взглядов решался без всяких нюансировок, о чем свидетельствует хотя бы печально известная

8 Книга, представлявшая собою довольно точный перевод без заметных сокращений, была подписана к печати 19 июня 1953 г. и опубликована вскоре в типографии журнала «Пограничник» без отметки о тираже. Корректором издания была Н.И. Мильчина.

9 Уже один этот факт ставит под сомнение во многом утрирующий довод Т.В. Балашовой о том, что «Сартр <…> стал доступен российскому (sic!) читателю, не знавшему французского, сначала теми произведениями, которые к теории экзистенциализма не имели прямого отношения, и лишь значительно позднее — в 90-е гг. — своими ключевыми книгами» [3, с. 404]. Очевидно, что партфункционеры от идеологии тут же подобрали наконец дошедшему до читателя Сартру правильное теоретическое обрамление: экзистенциалистские идеи *вовлеченного* в политическую жизнь («ангажированного») Сартра тут же связали с намечавшейся в интеллектуальном пространстве дискуссией о «советском гуманизме», расцвет которой придется на 1960-е гг.

10 Подробнее об этом см.: [7].

статья Заславского «Смертяшкины во Франции», появившаяся в «Правде» в конце января 1947 г. Критик писал:

> …идеи экзистенсиализма весьма портативны, и их нетрудно изложить в немногих строках. Сам Сартр не претендует на особую оригинальность. В родословном древе экзистенсиализма значатся мракобесы средневековой теологии. Ближайшими своими учителями Сартр называет датского мистика Сёрёна Киркегора (1813–1855) и современного немецкого профессора Хейдеггера, превратившего университет Фрейбурга в фашистское стойло для молодых эсэсовцев. В опоганенных аудиториях этого университета изготовлялась «философская» надстройка над печами Майданека [17][11].

Более важным, таким образом, оказывалось то обстоятельство, что отвергались не теоретические воззрения Сартра, в известной степени смыкавшиеся с идеями поруганных еще в конце 1920-х – начале 1930-х гг. феноменолога Э. Гуссерля и экзистенциалиста М. Хайдеггера[12], а именно итоги его писательской деятельности, за которыми советская пропаганда, если судить по публицистике тех лет, следила очень пристально. Это принципиальный момент. Во второй половине 1940-х гг. Сартр еще до создания цикла критических эссе «Что такое литература?» (*Qu'est-ce que la littérature?* 1948) пришел к отрицанию распространенного в те годы представления о литературе как о продукции, результате планируемого производства, что принципиально противоречило советскому взгляду на эту проблему[13]. Это принципиальное отрицание чуждого для Сартра взгляда на литературу в итоге и привело к ужесточению критической риторики по отношению к мировоззренческим ориентирам и литературным опытам философа. Так, например,

11 Сартр опубликовал незамедлительный ответ на эту статью уже в феврале в «La Gazette de Lausanne». Выход статьи Заславского спровоцировал импульс к появлению риторически сходных текстов. Не случайно именно тогда появляются статьи Г. Гака «Модное течение в буржуазной философии» (Большевик. 1947. № 3), Б. Песиса «Литературно-философский парад Сартра» (Знамя. 1947. № 4), М. Баскина «Философия распада и гниения» (Театр. 1949. № 5), Ю. Жукова «Философия предателей» (Знамя. 1949. № 9), Т. Бачелис «Черная драматургия французских космополитов» (Театр. 1950. № 6).

12 Подробнее о характере рецепции и реализации идей Гуссерля и Хайдеггера в интеллектуальном пространстве раннего СССР см.: [11].

13 Планирование культурного производства было одной из первоочередных задач партийной «верхушки» в послевоенный период (см.: [13]). Реакцией на осознание этого факта стало, например, появление статьи М. Рыльского «Пятилетка и литература» (см.: [27]).

некогда выпускник Высшего литературно-художественного института им. В.Я. Брюсова (1925) Я.В. Фрид в статье «Философия неверия и равнодушия: Жан-Поль Сартр и современный буржуазный индивидуализм» [29] предложил довольно подробную критическую характеристику сартровской художественной прозы, а Н.А. Каринцев несколькими месяцами позднее писал о новом драматическом сочинении Сартра «Мертвые без погребения» (*Morts sans sépulture*, 1946):

> Вся омерзительная сущность сартровской «философии» сказалась в его новой пьесе, где проповедь отказа от борьбы и погружения в нирвану обращена к людям, которые отдали свою жизнь в беззаветной борьбе с фашизмом. Какая злая ирония звучит в названии пьесы — «Победители»! Сартр втаптывает в грязь это прекрасное, светлое слово и тех, кого он осмеливается описывать под именем «победителей» [20].

Кроме того, весьма показательное замечание Каринцева касается пьесы Сартра «За закрытыми дверями» (*Huis clos*, 1943):

> Его первая пьеса, «При закрытых дверях», выдержала только в одном парижском театре «Вье [К]оломбье» 300 спектаклей. <...> На сцене показан ад; в нем осуждены на вечные муки две женщины и мужчина. В сартровском «аде» нет ничего мистического — это шаблонная комната третьеразрядного отеля. <...> ...Весь «ад» состоит в том, что эти три человека мучают друг друга. Но смерть, как избавление, невозможна в «аду», и пьеса кончается мрачной репликой одного из ее героев: «Ну что ж, давайте продолжать». Такова эта оскорбительная и лживая пародия Сартра на человеческое «бытие» [20].

Понятно, что партийные критики не могли пройти мимо этой сартровской пьесы: ад, несмотря на глубокую авторскую иронию, в ней показан привлекательнее, чем воспетый в литературе соцреализма коммунально-колхозный «коммунистический рай»... Дабы избежать нежелательных параллелей, советская литературная критика сосредоточилась на попытке убедить несведущего читателя в «катастрофичности» сартровского мироощущения, его дистанцированности от «передовых идей». Ясно и то, что читательской публике, чей круг чтения определялся приматом «снабжения»,

в те годы куда больше пришелся бы по душе второй роман «давнего друга СССР» и «антикапиталистического писателя» Анри Барбюса «Ад» (*L'Enfer*, 1908), избранными фрагментами публиковавшийся в прессе и «толстых» журналах[14]. Словом, литературная критика всячески старалась представить тексты Сартра (особенно драматические) как принципиально чужеродные, органически не соприродные соцреалистической эстетике, которая к тому времени уже обрела довольно четкие очертания. Иными словами, диапазон оценок сартровского творчества был определен весьма строго: имя Сартра нельзя было употребить в одном контексте со словами «талантливый», «умелый», «мастерский» — все эти слова были предусмотрительно вычеркнуты редактором из первого варианта уже упомянутой статьи Б.А. Песиса «Литературно-философский парад Сартра». Для определения его писательского «уровня» нашлось другое слово — «квалифицированный». Устранил редактор и указание на проблемно-тематическое новаторство «Отсрочки» (*Le sursis*, 1945)[15].

2

К середине – концу 1947 г. почти стабилизировалась «теория социалистического реализма», которая после массированного вмешательства партии в дела советского искусства потребовала пересмотра и переосмысления. «Спор о порочной методологии Веселовского» как этап борьбы с «низкопоклонством» завершился к марту 1948 г., когда на страницах «Культуры и жизни» появилась редакционная статья «Против буржуазного либерализма в литературоведении» с подзаголовком «По поводу дискуссии об А. Веселовском». Столь серьезная реакция на дискуссию в «Октябре» определялась тем, что в ее ходе традиционное представление о соцреалистической эстетике, установившееся во второй половине 1930-х гг., было поколеблено усилиями ряда критиков. Поворотным пунктом в процессе «отвердения» соцреалистической литературной теории стал выход в 1947 г. (на титуле — 1948 г.) в издательстве «Советский писатель» сбор-

14 Библиотечная статистика показывает, что читательский спрос на книги Барбюса не только в городских, но даже в сельских библиотеках не уступал спросу на книги Шекспира, Сервантеса, Гюго, Вальтера Скотта, Дюма, Дефо, Марка Твена и Джека Лондона (см.: [14]).

15 Из текста статьи был вычеркнут следующий фрагмент: «В западноевропейской литературе еще не было такого острого изображения мыслей и чувств потерянного поколения в мюнхенские дни» (см.: РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 13. Ед. хр. 709. Л. 25–26).

ника «Проблемы социалистического реализма»[16], в редакционную коллегию которого вошли Б. Бялик, В. Ермилов, Л. Субоцкий и В. Щербина. Книга явилась итогом работы специальной Комиссии теории литературы и критики Союза писателей. Этот том был сопровожден нейтральным вступлением от издательства, в котором сообщалось, что «не все положения статей, входящих в этот сборник, бесспорны, некоторые из них носят дискуссионный характер. Издание настоящего сборника должно послужить толчком для широкого обсуждения вопросов нашей литературной теории, для углубленной разработки творческого опыта советской литературы, уже имеющей за собою тридцатилетний путь развития и роста» [26, с. 5]. Очевидно, что никакого «широкого обсуждения» после весьма однозначных суждений Фадеева, изложенных в статье «Задачи литературной теории и критики»[17], не предполагалось: все тексты, включенные в сборник, так или иначе развивали предложенную «литературным генсеком» точку зрения на соцреализм. В этот том, помимо вышеупомянутой работы Фадеева, вошли статьи Т. Мотылевой («Мировое значение советской литературы»), Б. Бялика («Горький и социалистический реализм»), Е. Тагер («Горький и проблемы советской литературы»), Б. Яковлева («Ростки коммунизма и советская литература»), В. Кирпотина («Пафос социального воспитания»), Я. Эльсберга («Наши ближайшие предшественники»). Заключительным материалом в сборнике стала принципиально важная для нашей темы статья Я. Фрида «Социалистический реализм и современная декадентская литература», отнюдь не случайно почти наполовину посвященная творчеству Сартра.

Статья Фрида — один из ярчайших «антимодернистских» манифестов позднесталинской эпохи. В ней критик ставит под сомнение мысль о продуктивности развития почти всей западноевропейской литературы первой половины XX в. Однако самое большое неудовольствие у него вызывает именно творчество «экзистенсиалистов» — «*специалистов по обессмысли-*

16 Основной каркас сборника был готов уже к началу осени 1947 г. Книга была подписана к печати 16 октября 1947 г.

17 В основу этой статьи, печатавшейся под разными названиями, лег текст выступления Фадеева в конце июня 1947 г. на XI пленуме правления ССП; позднее доклад был напечатан в «Литературной газете» (см.: [28]). Окончательная расширенная (более чем на десять страниц печатного текста) редакция текста датирована 1956 г.

ванию бытия человеческого». Так, Фрид, ссылаясь[18] на уже упомянутое нами эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» (*L'existentialisme est un humanisme*, 1946), писал, что «“[п]афос” декадентского индивидуализма — в презрительном снисхождении к слабостям человека. Человек не совершенен. “Роковым” несовершенством людей объясняется несовершенство частнособственнического общества. Человек обречен на чисто обезьянье непостоянство, его мысль, его поступки всегда лишены последовательности <…> он — игралище своих инстинктов, импульсов <…> разум его сумеречен, слаб» [26, с. 366]. Главный упрек в адрес «декадентской эстетики» состоял в культивации декомпозированной личности: «…декадентская литература пришла к распаду искусства <…> к отрицанию целостности характера и превращению целостного характера во множество статичных, простейших состояний психики» [26, с. 373]. Дело в том, что в понимании советских теоретиков культуры пресловутая «концепция личности» оказывалась осевым элементом произведения искусства, поэтому цельность героического типа трактовалась как едва ли не ключевой параметр «удачного» соцреалистического текста и закономерно определяла иллюзорную аксиологическую перспективу этого текста. Нет ничего удивительного в том, что этот параметр в применении к «натуралистическому» методу Сартра давал отрицательный результат: «По Сартру, — продолжал Фрид, — только смерть раскрывает “реальную” ценность действий человека — ценность, которая… равна нулю. <…> Отсюда цинично-релятивистское отрицание всех моральных ценностей» [26, с. 375]. Не обошел вниманием Фрид и вопрос о жанровой специфике «декадентского» искусства. В типичной для работ такого плана оппозитивной манере критик стремился показать «ущербность» западной литературы с присущей ей тенденцией к «распадающейся» романной форме на фоне «цветущего» социалистического реализма с его тягой к монументальности текста:

18 Примечательно, что Фрид дает ссылки на тексты Сартра по французским изданиям, что еще раз подтверждает факт их доступности в Советском Союзе (книги ввозились по заказу институций и в результате дипломатических визитов; следует учитывать и то, что издания доставлялись в СССР с очень большой задержкой вплоть до полутора лет). При всем этом поражает объем привлекаемых критиком источников: Фриду были доступны не только художественные тексты, но и публицистика Сартра, вышедшая всего за несколько месяцев до публикации им статьи.

> Сартр, — утверждает Фрид, — доводя до окончательного развития приемы композиции Джойса и Дос-Пассоса[19], рубит роман на кадры и кадрики, перемешивает их — и в каждом отрезке перед нами клочок «внутреннего монолога» какого-то одного «конкретного» человека и клочок его «индивидуального» времени. <...>
>
> Кадрики Сартра разбивают существование героя на хаос отдельных состояний, не связанных друг с другом: каждое состояние может быть «независимым» от предшествовавших состояний, от цельности характера [26, с. 381].

Тенденция к фрагментарности в советской литературе, будучи едва ли не центральным стилевым ориентиром 1920-х – начала 1930-х гг. (в частности, в «метельном» стиле раннесоветской прозы[20]), оказалась подавленной в ходе многочисленных дискуссий о параметрах творческого метода. Уже во второй половине 1940-х гг. монументализм советской прозы достиг высшей точки — «Большой Стиль» предъявил себя во всей полноте. Необузданное стремление практики соцреалистического письма к оформлению в специфический метанарратив привело к упразднению текстовой замкнутости, к окончательному демонтажу «теории романа» («эпос» взял верх над «романом»). Иначе говоря, твердая литературная форма перестала быть средством репрезентации соцреалистической эстетики, которая обрела способность формировать более сложные текстовые структуры. Фрид уже в 1947 г. осознал, что в дихотомии «распадающегося» / «монументального» состоит едва ли не главная черта различия между «модернизмом» и «соцреализмом», и, по-видимому, нехотя, резюмировал, провоцируя искушенного читателя на усмешку:

> Когда от Морана, Клоделя, Сартра, Кафки, Камю мы переходим к Горькому, Маяковскому, к «Молодой гвардии» Фадеева, к «Людям с чистой совестью» П. Вершигоры, к произведениям Шолохова, мы словно вырываемся из подземелья на простор, к яркому солнцу <...>. Вообще не следует пре-

19 Выбор именно этих имен отнюдь не случаен и отсылает к давней дискуссии о Джойсе и Дос Пассосе, состоявшейся в первой половине 1930-х гг. Подробнее об этом см.: [5, с. 259–266; 8, с. 669–686].

20 Подробнее об этом см.: [1, с. 111–118].

> увеличивать роль декадентства в западной литературе последних десятилетий. <...> Вспомним, что передовые западные писатели уже давно с огромным интересом следят за развитием советской литературы и изучают ее опыт, — что для них стало маяком гениальное сталинское определение принципов социалистического реализма [26, с. 389–390].

Имен этих «передовых западных писателей» Фрид, конечно же, не называет. Эта фигура умолчания объясняется тем, что советская пропаганда трепетно «подбирала слова», когда речь шла о работе с внешними потребителями советской идеологической риторики. Поэтому в «проработочных» статьях такого толка очень редко можно встретить упоминания конкретных «подельников». Вердикт Фрида сформулирован без обиняков: «Будет расти и развиваться талантливая передовая литература Запада, ибо творческие возможности народов неисчерпаемы. А творчество тех писателей, которые сознательно и упорно противопоставляют себя народу, принадлежит небытию, к которому оно так устремлено» [26, с. 393].

В самом конце 1940-х гг. отношение к западноевропейской литературной традиции заметно усложнилось. Если раньше, как уже было отмечено, советские теоретики позиционировали «модернизм» как весьма атомизированное, но тем не менее относительно цельное в идейном отношении явление, противостоящее прогрессивному «критическому реализму», то после борьбы с «низкопоклонством перед Западом» под влиянием различных — прежде всего идеологических — факторов в трактовке «модернизма» наметилась тенденция к несколько более подробной дифференциации. Однако эта трактовка «чужой» культуры по-прежнему осталась сопряженной с проблемным полем «основного метода» советской литературы. Таким образом, во второй половине 1940-х гг. за Сартром в советском науке о литературе и литературной критике по ряду не вполне логически формализуемых причин закрепилась репутация лидера «декадентской (читай “модернистской”. — *Д.Ц.*) литературы загнивающего Запада». Ни один (!) из европейских или американских писателей и мыслителей первой половины XX столетия не удостоился такого внимания коммунистической пропаганды и, как следствие, такого числа дискредитирующих публикаций. С уверенностью можно говорить о том, что случай Сартра показателен не только для периода сталинизма, но и для всей семидесятилетней советской эпохи.

Однако в этой истории довольно длительных *взаимоотношений* были и периоды «потеплений», первый из которых пришелся на начало 1950-х гг.

3

В первой половине 1950-х гг. отношение к фигуре Сартра неоднократно и весьма стремительно менялось. В книге Б.А. Песиса «Французская прогрессивная литература в борьбе за мир и демократию», создававшейся в конце 1940-х – первой половине 1951 г. и подписанной к печати в январе 1952 г., содержится краткая, но эмоционально емкая характеристика сартровской интеллектуальной деятельности:

> Сартр вскоре после окончания войны опубликовал в Лондоне подхалимское «обращение» к англо-саксам. Беря на себя роль лжесвидетеля, Сартр заявил, что никакого реального сопротивления французских партизан и подпольщиков не было. Сартр осмеливается называть героические подвиги таких людей, как Габриэль Пери, «жестами». В качестве «освободителей» Франции он рекламирует всех тех, кто руками де Голля изменнически подрывал борьбу французских партизан [25, с. 145].

Кроме того, Песис прямо говорит о «коллаборационистских» взглядах Сартра[21] и выдвигает вполне конкретные обвинения, ранее не артикулировавшиеся так развернуто:

> «Коллаборационизм, — нагло заявляет Сартр, — был усилием вернуть Франции ее будущее»[22]. Таким образом, ясно, какое будущее хотели бы готовить Франции сартры, — нечто вроде деголлевского Виши под сапогом у американских генералов.
>
> «Опровергая» историю Сопротивления, историю борьбы за свободу и национальную независимость Франции, Сартр прибегает к откровенно космополитической клевете на народ. <…> Сартры приходят в неистовство

21 См. современную интерпретацию этого вопроса: [9].

22 Цитата из примечания Сартра к его собственной статье «Париж при оккупации» (*Paris sous l'Occupation*), опубликованной в 1945 г. в лондонском органе печати политического объединения «Свободная Франция».

> всякий раз, когда французский народ выступает в защиту мира, против террора, осуществляемого лидерами «американской партии» [25, с. 145–146].

Важным для нас оказывается и другой контекст, намеченный в приведенном фрагменте. Критик утверждает абсолютную несамостоятельность мировоззренческих установок Сартра, называет его, наряду с Андре Мальро[23], «более натренированным шулером», чем любые другие деятели «французского декадентства и литературного гангстерства американского образца». Песис прямо связывает интеллектуальную деятельность Сартра со «шпионофобией», набиравшей обороты в послевоенном СССР (ср.: «Сартры и прочие воспевают “чувства шпионов”, что вполне отвечает функциям гангстеров пера, занимающихся вербовкой предателей и диверсантов для Эйзенхауэра» [25, с. 150–151][24]).

Вскоре — как это стали представлять советские критики — во взглядах Сартра наметилась перемена[25], сделавшая возможным его сближение сперва с кругами «левых» французских интеллектуалов, выступавших против политической линии американского правительства, а затем и с руководством СССР. В середине – второй половине 1952 г. на станицах «Тан Модерн» в виде серии статей появился его трактат «Коммунисты и мир» (*Les communistes et la paix*, 1952, 1954), после чего Сартра начинают воспринимать как «попутчика» коммунистического движения. Антиамериканизм, ставший доминирующим в политических взглядах мыслителя, послужил поводом к возбуждению в кругах советской партийно-литературной номенклатуры прагматического интереса к его фигуре.

В предоттепельную эпоху некогда «попутническая» репутация Сартра в СССР значительно окрепла[26]: былой враг социалистического режима фактически стал его идейным «пособником». После выступления Роже Га-

23 Подробнее о репутации Мальро в сталинском СССР см.: [8, с. 162–221].

24 Примечательно, что в конце 1930-х гг. Песис, заведовавший отделом теории и критики в «Интернациональной литературе», и Мальро состояли в переписке: в письме 1937 г. критик, пытаясь переменить мнение писателя о журнале, раболепно и мягко упрекал его в «проявлении минутной “развязности”» (см.: [3, с. 387–389].

25 Уже позднее советские историки и биографы Сартра представляли эту трансформацию как закономерный и безальтернативный процесс (см., например: [21]).

26 Подробнее о взаимоотношениях Сартра и советского правительства в 1950-е гг. см.: [2].

роди[27] перед Иностранной комиссией Союза писателей[28] в начале 1954 г. о «полезности» Сартра для дел компартии ни у кого не осталось сомнений в возможности его приезда в СССР. В конце мая 1954 г. Сартр и Симона де Бовуар по приглашению ССП приехали с месячным визитом, в ходе которого советской стороне удалось заручиться поддержкой писателя в деле постановки нескольких его пьес {«Почтительная шлюха» (*La Putain respectueuse*, 1946) и «Кин» (*Kean*, 1953)}[29]. Второй раз Сартр посетил СССР в октябре 1955 г. на обратном пути из Китая. Мыслитель прошел ту самую пресловутую «проверку», которую ему готовили советские партфункционеры от культуры, но они встречную «проверку» пройти не смогли. После ввода советских войск в Венгрию в начале ноября 1956 г. во взаимоотношениях Сартра и коммунистической партии вновь наметится кризис[30]. Краткосрочный период идейного сближения между СССР и французским мыслителем не произвел эстетической революции: экзистенциализм по-прежнему оставался для советской литературы внеположенным явлением.

Список литературы

Исследования

1 *Белая Г.А.* Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977. 254 с.

2 *Гальцова Е.Д.* Недоразумения (первая канонизация Сартра в СССР) // Литературный пантеон: Национальный и зарубежный. М.: Наследие, 1999. С. 295–314.

3 Диалог писателей: Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 954 с.

4 *Добренко Е.А.* Судный день русской литературы. Пост-классический роман: Канон и трансгрессия // Филологический класс. 2020. Т. 25, № 3. С. 9–22. DOI: 10.26170/FK20-03-01

5 История русской литературной критики: Советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 791 с.

27 Отметим, что именно он в 1947 г. опубликовал разгромную книгу «Литература могильщиков» (*Une littérature de fossoyeurs*), где обрушился на «некоммунистических левых» писателей Франции, и в том числе на Сартра.

28 Текст выступления Гароди был опубликован под названием «О некоторых явлениях в современной французской литературе» в «Знамени» (1954. № 6).

29 Подробнее об этом и последующих визитах Сартра в СССР см.: [12].

30 На этот раз в роли судьи Сартра выступит все тот же Гароди, всего два года назад настаивавший на положительной эволюции сартровских взглядов (см.: [15]).

6 *Краева Т.В.* Французские левые интеллектуалы и советский Союз: механизмы взаимодействия и литературные контакты в 1920-х –середине 1930-х гг. // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2013. № 2 (22). С. 97–106.
7 *Постер М.* Экзистенциальный марксизм в послевоенной Франции: От Сартра к Альтюссеру // Философско-антропологические исследования. 2008. № 3–4. С. 86–123.
8 Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов: Исследования и архивные материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 871 с.
9 *Фокин С.Л.* Экзистенциализм — это коллаборационизм? (Несколько штрихов к портрету Жана-Поля Сартра в оккупации) // Новое литературное обозрение. 2002. № 3 (55). С. 258–281.
10 *Цыганов Д.М.* Холодная война с «модернизмом»: Международная Сталинская премия в контексте западно-советских литературных взаимодействий периода позднего сталинизма // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 191–268. https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_191_268
11 *Dennes M.* Husserl — Heidegger. Influence de leur œuvre en Russie. Paris; Montréal: L'Harmattan, 1998. 334 p.
12 *Vaissié C.* Sartre et l'URSS: Le Joueur et les survivants. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, 2023. 414 p.

Источники

13 *Бахметьев В.* О едином творческом плане // Литературная газета. 1946. № 43 (2306). 19 октября. С. 2.
14 *Бобров А.* О чтении сельской молодежи // Библиотекарь. 1946. № 9–10. С. 36–38.
15 *Гароди Р.* Ответ Сартру // Литературная газета. 1956. № 142 (3643). 29 ноября. С. 3.
16 *Заславский Д.* Конец и начало // Литературная газета. 1947. № 52 (2367). 5 ноября. С. 3.
17 *Заславский Д.* Смертяшкины во Франции // Правда. 1947. № 21 (10412). 23 января. С. 4.
18 *Зелинский К.Л.* Книга о «черных» героях // Литературная газета. 1939. № 44 (823). 10 августа. С. 2.
19 Интервью тов. И.В. Сталина с корреспондентом «Правды» относительно речи г. Черчилля // Правда. 1946. № 62 (10144). 14 марта. С. 1.
20 *Каринцев Н.* Пропаганда маразма и безумия // Литературная газета. 1947. № 14 (2329). 5 апреля. С. 4.
21 *Киссель М.А.* Философская эволюция Ж.-П. Сартра. Л.: Лениздат, 1976.
22 *Мотылева Т.* Русская литература на Западе // Литературная газета. 1947. № 30 (2345). 19 июля. С. 2.

23 «Мы предчувствовали полыханье...»: Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Документы и комментарии. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г. М.: РОССПЭН, 2015. Т. 2: в 2 кн. 893 с. + 767 с.
24 Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. 718 с.
25 *Песис Б.А.* Французская прогрессивная литература в борьбе за мир и демократию. М.: Сов. писатель, 1952. 180 с.
26 Проблемы социалистического реализма: Сб. статей. [М.]: Сов. писатель, 1948. 395 с.
27 *Рыльский М.Ф.* Пятилетска и литература // Литературная газета. 1946. № 20 (2283). 9 мая. С. 3.
28 Советская литература после постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград»: Доклад генерального секретаря ССП СССР тов. А. Фадеева // Литературная газета. 1947. № 26 (2341). 29 июня. С. 1–2.
29 *Фрид Я.В.* Философия неверия и равнодушия: Жан-Поль Сартр и современный буржуазный индивидуализм // Литературная газета. 1946. № 43 (2306). 19 октября. С. 3.
30 *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь: в 3 т. М.: Сов. писатель, 1990.

References

1 Belaia, G.A. *Zakonomernosti stilevogo razvitiia sovetskoi prozy dvadtsatykh godov* [*Regularities of the Stylistic Development of Soviet Prose of the 20s*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 254 p. (In Russ.)
2 Gal'tsova, E.D. "Nedorazumeniia (pervaia kanonizatsiia Sartra v SSSR)" ["Misunderstandings (The First Canonization of Sartre in the USSR)"]. *Literaturnyi panteon: Natsional'nyi i zarubezhnyi* [*Literary Pantheon: National and Foreign*]. Moscow, Nasledie Publ., 1999, pp. 295–314. (In Russ.)
3 *Dialog pisatelei: Iz istorii russko-frantsuzskikh kul'turnykh sviazei XX veka. 1920–1970* [*Dialogue of Writers: From the History of Russian-French Cultural Ties of 20th Century. 1920–1970*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002. 954 p. (In Russ.)
4 Dobrenko, E.A. "Sudnyi den' russkoi literatury. Post-klassicheskii roman: Kanon i transgressiia" ["Judgment Day of Russian Literature. Post-Classical Novel: Canon and Transgression"]. *Filologicheskii klass*, vol. 25, no. 3, 2020, pp. 9–22. DOI: 10.26170/FK20-03-01 (In Russ.)
5 *Istoriia russkoi literaturnoi kritiki: Sovetskaia i postsovetskaia epokhi* [*History of Russian Literary Criticism: Soviet and Post-Soviet Era*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 791 p. (In Russ.)
6 Kraeva, T.V. "Frantsuzskie levye intellektualy i sovetskii Soiuz: mekhanizmy vzaimodeistviia i literaturnye kontakty v 1920-kh – seredine 1930-kh gg." ["French

Left-Wing Intellectuals and the Soviet Union: Mechanisms of Interaction and Literary Contacts in the 1920s – mid-1930s"]. *Vestnik Permskogo universiteta*, no. 2 (22). 2013, pp. 97–106. (In Russ.)

7 Poster, M. "Ekzistentsial'nyi marksizm v poslevoennoi Frantsii: Ot Sartra k Al'tiusseru" ["Existential Marxism in Postwar France: From Sartre to Althusser"]. *Filosofsko-antropologicheskie issledovaniia*, no. 3–4, 2008, pp. 86–123. (In Russ.)

8 *Postizhenie Zapada. Inostrannaia kul'tura v sovetskoi literature, iskusstve i teorii 1917–1941 godov: Issledovaniia i arkhivnye materialy* [*Understanding the West. Foreign Culture in Soviet Literature, Art and Theory 1917–1941: Research and Archival Materials*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 871 p. (In Russ.)

9 Fokin, S.L. "Ekzistentsializm — eto kollaboratsionizm? (Neskol'ko shtrikhov k portretu Zhana-Polia Sartra v okkupatsii)" ["Is Existentialism Collaborationism? (Some Touches to the Portrait of Jean Paul Sartre in Occupation)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3 (55), 2002, pp. 258–281. (In Russ.)

10 Tsyganov, D.M. "Kholodnaia voina s ʻmodernizmom': Mezhdunarodnaia Stalinskaia premiia v kontekste zapadno-sovetskikh literaturnykh vzaimodeistvii perioda pozdnego stalinizma" ["The Cold War with ʻModernism': The International Stalin Prize in the Context of Late Stalinist Western-Soviet Literary Contacts"]. *Rossica. Literaturnye sviazi i kontakty*, no. 2, 2022, pp. 191–268. https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_191_268 (In Russ.)

11 Dennes, Maryse. *Husserl — Heidegger. Influence de leur œuvre en Russie*. Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998. 334 p. (In French)

12 Vaissié, Cécile. *Sartre et l'URSS: Le Joueur et les survivants*. Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2023. 414 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/RWPKDV
УДК 82.09
ББК 83

СУДЬБЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. ТОЛСТОГО (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСКИ Н.К. ГУДЗИЯ С В.А. ЖДАНОВЫМ И Э.Е. ЗАЙДЕНШНУР). СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: ВОЕННЫЕ ГОДЫ (1942–1945)

© 2024 г. М.А. Фролов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 10 августа 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 ноября 2023 г..
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-342-367

Благодарности: Автор сердечно благодарит за разрешение познакомиться с архивными материалами и разнообразную помощь в подготовке статьи заведующего Отделом редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова А.Л. Лифшица и всех сотрудников Отдела, а также заведующего Отделом рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого С.Д. Новикову, ведущего научного сотрудника Н.А. Калинину и хранителя рукописей писателя Т.Г. Никифорову.

Аннотация: В статье, основанной на ранее неизвестных и впервые вводимых в научный оборот архивных материалах, представлена история личного и эпистолярного общения трех выдающихся литературоведов и текстологов — Н.К. Гудзия, В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур. Публикуемая переписка позволяет читателю понять и почувствовать, в каких условиях и при каких подчас затруднительных обстоятельствах проходила их титаническая научная работа, требовавшая максимальной сосредоточенности, полной самоотдачи и стойкости, непреклонной воли в отстаивании своей позиции, а также нравственных и научных принципов. Их многолетняя деятельность по изучению и подготовке к печати материалов биографии и литературного наследия Л.Н. Толстого вписана в контекст событий политической, общественной и научной жизни страны, в контекст разворачивавшихся дискуссий в печати и в научном сообществе. Спор о важнейших проблемах толстовской текстологии, приведший в конечном счете к разрыву личных отношений, к общему неудовольствию и разочарованию корреспондентов, также является одной из основных тем публикуемых материалов.

Ключевые слова: Н.К. Гудзий, В.А. Жданов, Э.Е. Зайденшнур, А.И. Белецкий, Н.Н. Гусев, В.Г. Чертков, Л.Н. Толстой, «Анна Каренина».

Информация об авторе: Максим Андреевич Фролов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9694-6583

E-mail: maximfam@mail.ru

Для цитирования: *Фролов М.А.* Судьбы исследователей творчества Л.Н. Толстого (по материалам переписки Н.К. Гудзия с В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур). Статья первая: военные годы (1942–1945) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 342–367. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-342-367



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

THE FATES OF TOLSTOY SCHOLARS (ON THE CORRESPONDENCE OF N.K. GUDZIY WITH V.A. ZHDANOV AND E.E. ZAYDENSCHNUR). ARTICLE ONE: WAR YEARS (1942–1945)

© 2024. Maxim A. Frolov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 10, 2023
Approved after reviewing: November 19, 2023
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The author sincerely thanks A.L. Lifshits, head of Department of Rare Books and Manuscripts of the Scientific Library of Lomonosov Moscow State University, and all employees of the Department, as well as S.D. Novikova, head of Department of Manuscripts of the State Museum of L.N. Tolstoy, N.A. Kalinina, leading research fellow, and T.G. Nikiforova, keeper of the writer's manuscripts, for permission to get acquainted with archival materials and various assistance in preparing the article.

Abstract: Based on previously unknown and for the first time introduced into scientific circulation archival materials, the article presents the history of personal and epistolary communication of three outstanding literary critics and textual critics — N.K. Gudziy, V.A. Zhdanov, and E.E. Zaydenshnur. The published correspondence allows the reader to understand and feel under what conditions and under what sometimes stressful circumstances their titanic scientific work took place, which required maximum concentration, complete dedication, perseverance, unbending will in defending the position, as well as moral and scientific principles. Their many years of activity in the study and preparation for publication of materials of the biography and literary heritage of L.N. Tolstoy are closely connected with the context of events in the political, social, and scientific life of the country, with the context of the ongoing discussions in the press and the scientific community. The dispute about the most significant problems of Tolstoy's textology, which ultimately led to the rupture of personal relations to the general displeasure and disappointment of correspondents, is also one of the main topics of published materials.

Keywords: N.K. Gudziy, V.A. Zhdanov, E.E. Zaidenshnur, A.I. Beletsky, N.N. Gusev, V.G. Chertkov, L.N. Tolstoy, *Anna Karenina*.

Information about the author: Maxim A. Frolov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9694-6583

E-mail: maximfam@mail.ru

For citation: Frolov, M.A. "The Fates of Tolstoy Scholars (On the Correspondence of N.K. Gudziy with V.A. Zhdanov and E.E. Zaydenschnur). Article One: War Years (1942–1945)." *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no 4, pp. 342–367. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-342-367

Многолетняя история личного и эпистолярного общения Николая Каллиниковича Гудзия (1887–1965) с Владимиром Александровичем Ждановым (1898–1971) и Эвелиной Ефимовной Зайденшнур (1902–1985) представляет научный интерес во многих отношениях — прежде всего потому, что речь идет о выдающихся ученых-текстологах, внесших в изучение наследия Л.Н. Толстого особый вклад, до сегодняшнего дня не потерявший своего значения. Кроме того, переписка позволяет читателю понять и почувствовать, в каких условиях и при каких подчас затруднительных обстоятельствах проходила их титаническая работа, требовавшая не только максимальной сосредоточенности и полной самоотдачи — к этому все участники публикуемой переписки были полностью готовы, уже в молодости осознав свое призвание, — но и стойкости, непреклонной воли в отстаивании своей позиции, а также нравственных и научных принципов. Заметим: даже если это в конечном итоге, как в случае с героями этой публикации, приводит к разрыву личных отношений, к общему неудовольствию и разочарованию корреспондентов. Об истории этих отношений и о причинах их окончательного разрыва мы попытаемся рассказать в нашей работе, основываясь на материалах переписки, сохранившихся в трех московских архивах — Отделах рукописей Российской государственной библиотеки и Государственного музея Л.Н. Толстого, а также в Отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова.

Личное знакомство Гудзия со Ждановым и Зайденшнур произошло в конце 1920-х гг., но дружеские связи и тесное общение упрочились позднее, к середине 1930-х гг. К этому периоду за плечами Гудзия было немало научных работ, которые вывели его в первые ряды отечественных специа-

листов по творчеству Толстого, в частности — напечатанные в 1928 г. статьи «Толстой и Лесков» [3] и «Молодой Толстой и цензура (Цензурная история рассказа “Севастополь в мае 1855 г.”)» [5]. Проблемы творческой истории произведений писателя еще во второй половине 1920-х гг. плотно вошли в круг научных интересов Гудзия, со временем став в ряд центральных тем его исследовательской деятельности. Этому немало способствовала и работа по изучению биографии и наследия Толстого, развернутая под руководством Гудзия в Государственной академии художественных наук, где ученый заведовал Подсекцией истории русской литературы при Литературной секции в 1923–1929 гг.[1] Наконец, к 1936 г., когда из печати вышли т. 27 и т. 32 Юбилейного Полного собрания сочинений писателя, включившие подготовленные ученым тексты «Воскресения», «Крейцеровой сонаты», «Плодов просвещения», «Дьявола» с его текстологическими пояснениями и научными комментариями, Гудзий опубликовал еще несколько статей, занявших заметное место в обширной литературе о Толстом [2, с. 153–160]. В 1934–1939 гг. и в начале 1950-х гг. Гудзий принял ближайшее участие в подготовке еще девяти томов Юбилейного издания, включивших отредактированные и прокомментированные им лично или совместно с коллегами тексты «Анны Карениной», черновые редакции и варианты «Воскресения», тексты целого ряда художественных и публицистических сочинений малой формы 1880-х, 1904–1906 гг. Помимо этого, в наследии Гудзия насчитывается еще несколько десятков более поздних статей и публикаций, посвященных Толстому. К началу 1960-х гг. относится участие ученого в академических изданиях, включая научную редактуру томов, содержавших повесть «Казаки» и роман «Воскресение», вышедших в 1963–1964 гг. в серии «Литературные памятники».

Что касается Жданова и Зайденшнур, ведущих текстологов своего времени, то к началу 1930-х гг. толстовская тема присутствовала в их жизни и научной работе уже целое десятилетие. Жданов, стоявший у истоков Государственного музея Л.Н. Толстого и с 1920 г. являвшийся его сотрудником, в 1928 г. опубликовал книгу «Любовь в жизни Льва Толстого», отличавшу-

1 В основе упомянутой выше статьи 1928 г. «Толстой и Лесков» [3] и еще одной фундаментальной работы Гудзия, увидевшей свет в 1929 г., «Толстой о русской литературе» [4], лежат одноименные доклады, прозвучавшие на заседаниях в ГАХН в 1927 и 1928 гг. Нами опубликованы протоколы этих заседаний, см.: [13, с. 58–65].

юся корректностью тона и тактичностью в повествовании. За этой книгой последовали многочисленные публикации и статьи, участие в Юбилейном издании (подготовка, вместе с коллегами, шести томов писем Толстого), многолетняя редакторская и текстологическая работа, увенчавшаяся в 1950–1960-е гг. выходом нескольких монографий и статей, посвященных творческой истории произведений писателя — «Анны Карениной», «Воскресения», «Крейцеровой сонаты» и «Отца Сергия». Обращаем внимание, что темы исследований Гудзия и Жданова очень часто пересекались, и младший коллега неизбежно шел «по следам» старшего [6; 7; 8; 9].

Жизнь и работа Зайденшнур более шести десятилетий была связана с Государственным музеем Л.Н. Толстого (войдя в музейный коллектив в 1924 г., уже через год она стала младшим, а еще через несколько лет — старшим научным сотрудником, работая в музейной библиотеке). С самого начала 1930-х гг. Зайденшнур сотрудничала с редакцией Юбилейного издания. А в 1937 г. увидела свет ее первая большая научная работа «Портрет Катюши Масловой. К лаборатории творчества Толстого» [11]. Уже в этот период обратили на себя внимание коллег ее исключительная одаренность, эрудиция и тщательность, которые проявлялись во всем: в библиографии, архивной, текстологической и редакторской работе, в общении с коллегами. Впоследствии, помогая своему ближайшему коллеге, соавтору и будущему супругу Жданову в установлении творческой истории и текста двух упомянутых выше романов писателя, она избрала центральное произведение в наследии Толстого — «Войну и мир» — своей, можно сказать, «персональной», почти «личной» темой, а задачу установления критического текста романа и реконструкции подробной «истории писания и печатания» произведения (цитируем название одной из ее обширных статей) — целью, достижению которой были подчинены годы кропотливого труда [10; 21].

Стремясь к объективной оценке сути и причины разрыва отношений Гудзия со Ждановым и Зайденшнур, произошедшего в 1963 г., мы склонны видеть главную его причину в особом складе личности Жданова, в его неукротимом, страстном темпераменте, не раз становившемся благодатной почвой для развития конфликтных ситуаций. И бескомпромиссность Зайденшнур, даже тогда, когда сама ситуация требовала от нее готовности попытаться если не принять, то во всяком случае понять доводы противоположной стороны, тоже отнюдь не способствовала их разрешению. Соли-

дарность ее со Ждановым, объяснимая биографически, житейски, не всегда имела под собой только и исключительно научные основания.

Приведем один пример, хронологически предшествовавший публикуемой переписке. Он относится к 1934 г. и связан с работой Редакторского комитета по изданию Юбилейного Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого, полноправным членом которого Гудзий стал уже в январе 1931 г. [22, л. 4 об.]. На заседании 16 февраля 1934 г., которое было посвящено докладу Гудзия — рецензента т. 77 (письма 1907 г.), подготовленного к печати Ждановым, последний сделал следующее заявление: «...в работах по 77 тому, как и во всех предыдущих редактируемых им томах, принимала участие сотрудница Толстовского музея Э.Е. Зайденшнур, которую он и предлагает утвердить в качестве соредактора с вынесением ее имени на титул книги. Мотивировку этого предложения В.А. Жданов дает в особом письменном заявлении на имя гл<авного> редактора и рецензента тома» [23, л. 21 об.].

В дальнейшем ход заседания развивался следующим образом: «В.Г. Чертков по поводу предложения В.А. Жданова указывает, что, отдавая должное работе помощника редактора, Э.Е. Зайденшнур и отмечая эту работу самым подробным образом в предисловии к тому, в данном случае невозможно согласиться на утверждение ее в качестве соредактора на том основании, что возложенные на В.А. Жданова Редакторским комитетом редакторские функции он не мог передавать никакому другому лицу, без ведома и согласия на то Редакторского комитета, и если в процессе работы фактически такая передача частично имела место, то, тем не менее, В.А. Жданов остается единственно ответственным перед Комитетом за представленную работу в целом, независимо от того, при участии каких лиц она была произведена <...>. По поводу предложения редактора тома В.А. Жданова Н.Н. Гусев поддерживает высказанную В.Г. Чертковым точку зрения. К.С. Шохор-Троцкий и Н.К. Гудзий по последнему вопросу высказываются в пользу предложения В.А. Жданова, причем Н.К. Гудзий считает необходимым, в случае положительного решения, сделать оговорку о том, что в дальнейшем подобные заявления со стороны редакторов, ставящие Комитет перед совершившимся фактом в последний момент перед сдачей тома в производство, не будут рассматриваться Комитетом. Эта оговорка вызывает возражения со стороны К.С. Шохор-Троцкого. Н.С. Родионов, считая необходимым для положительного разрешения подобного вопроса

единогласное Постановление Редакторского комитета, ввиду разделившихся мнений и несогласия гл<авного> редактора В.Г. Черткова, не находит возможным принять предложение В.А. Жданова. Большинством трех голосов против двух предложение В.А. Жданова отклоняется. В.А. Жданов делает новое заявление о том, что ввиду принятого Комитетом решения, он не находит удобным и возможным для себя не только дать свое имя в качестве редактора тома, но и передать отредактированный том в Гл<авную> редакцию; он объявляет договор с ним расторгнутым» [23, л. 21 об. – 22][2]. В последующих заседаниях члены комитета к этому вопросу не возвращались, но в вышедшем в 1956 г. т. 77 имя Зайденшнур заняло свое место рядом с именем Жданова на титульном листе.

Первое из сохранившихся писем принадлежит Жданову. Датировано оно 4 марта 1942 г. и отправлено из Томска, где находился в эвакуации бесценный фонд толстовских рукописей и сопровождавший их ученый, остававшийся их бессменным хранителем в Томском государственном университете до конца войны. Гудзий жил в это время в Свердловске, куда был эвакуирован в октябре 1941 г., и преподавал в местном педагогическом университете до начала осени следующего года, когда Московский государственный университет, эвакуированный первоначально в Ашхабад, был переведен в Свердловск, включив в свой состав ИФЛИ. С этого момента и до возвращения в Москву в мае 1943 г. Гудзий работал в университете в звании профессора и в должности декана филологического факультета — до октября 1944 г. [1, с. 425].

Зайденшнур, оставшись в Москве, разделила с городом все его трагические испытания — вместе с другими сотрудниками следила за безопасностью московского музея и находившихся в нем экспонатов. В 1942 г. она участвовала в восстановлении Музея-усадьбы «Ясная Поляна», пережившего кратковременную, но разрушительную по своим последствиям, варварскую немецкую оккупацию [12, с. 429–430].

2 Упомянутое в протоколе письменное заявление Жданова на имя В.Г. Черткова и Н.К. Гудзия от 6 февраля 1934 г. см.: [19, л. 4]. Справедливости ради обратим внимание на похожий эпизод, относящийся к ноябрю 1934 г. Когда на заседании Редакторского комитета, состоявшемся 10 ноября, Н.Н. Гусев обратился к коллегам с просьбой обозначить имя его супруги и личной помощницы В.Д. Пестовой на титульном листе т. 27 с формулировкой «при участии», они удовлетворили его просьбу [23, л. 33, 34].

> Узнал вчера Ваш адрес от С.М. Брейтбурга[3] и захотелось послать Вам привет. С.М. прочитал мне Ваше письмо — знаю о Вашей жизни и планах, хотя, правда, очень уж скупо Вы пишете обо всем.
>
> Очень ли нарушена Ваша научная деятельность или наоборот?
>
> Мы стараемся время не терять и работаем много. Я с огромным увлечением занимаюсь «Ан<ной> Карен<иной>».
>
> Ничего не знаю о Николае Сергеевиче. Есть ли у Вас сведения о нем?
>
> Был бы очень рад получить от Вас весточку [18, л. 1].

В письме упомянуты общий друг и коллега Гудзия и Жданова по юбилейному толстовскому изданию, его «летописец» и «архивариус», ответственный секретарь Редакторского комитета, историк литературы Николай Сергеевич Родионов (1889–1960), а также литературовед Семен Моисеевич Брейтбург (1897–1970), находившийся вместе со Ждановым в эвакуации в Томске и работавший деканом филологического факультета в Томском государственном педагогическом институте.

Гудзий откликнулся 10 марта ободряющим письмом, скрашенным доброй иронией. В нем он, в частности, рассказал о том, что его звали в Ташкент и Ашхабад, куда был эвакуирован ИФЛИ (в котором Гудзий преподавал перед войной), а также одобрил замыслы и исследовательские намерения Жданова:

3 Предположительно 31 января 1942 г. Брейтбург отправил Гудзию первое письмо из Томска в Свердловск: «...был у меня вчера Александр Иванович <Белецкий> и обрадовал меня, что знает Ваше местоположение, а сегодня я получил письмо от Николая Николаевича <Гусева> — с тем же сообщением. А меня, по правде сказать, все время беспокоило это, т. к. я хорошо помню невеселое Ваше настроение 16 октября в Союзе писателей. Рад, что у Вас все относительно благополучно. Вы, вероятно, читали — я видел это на днях в “Советской Сибири” — о слиянии ИФЛИ с МГУ и о начале занятий 2-II в Москве. Но это, как Вам, по-видимому, известно, — лишь часть <...> слившихся учебных заведений. Остальные — в Ашхабаде, где (по косвенным данным) ректором МГУ — <И.С.> Галкин. Что Вы предпринимаете для возобновления взаимоотношений с этим старо-новым учебным заведением? Я бы вернулся сегодня же, если бы представилась такая возможность. Если что-нибудь знаете об этом более подробно и определенно — не напишете ли? <...> Не нужно ли чего-нибудь лично Вам в К<омитете по делам> В<ысшей> Ш<колы>? Я близок ныне к этому учреждению» [15, л. 1–1 об.]. Письмо датируется нами по содержанию: Брейтбург упоминает сообщение «В Московском университете», напечатанное в газете «Советская Сибирь» 29 января.

> Приветствую очень Вашу работу над «А<нной> К<арениной>». Стоит поработать. Жду от Вас хорошей диссертации о подруге Вронского[4] [17].

Обмен письмами в апреле был вызван скорбным известием о гибели в блокадном Ленинграде их общих знакомых и коллег. Жданов писал 8 апреля:

> Только что получил известие о смерти Гиппиуса, Комаровича и Энгельгардта[5]. Первая мысль — написать Вам и попросить подробностей об их потрясшей меня смерти. В Ленинграде? От истощения? Если знаете, сообщите. Особенно жалко мне В.В. Гиппиуса, к<оторо>го я хорошо узнал по работе над Гоголем.
>
> Что нового в Вашей жизни? [18, л. 2]

Гудзий отвечал 27 апреля:

> И я очень удручен смертью и Б.М. Энгельгардта и В.В. Гиппиуса. Точно не знаю обстоятельств их болезни и смерти, но думаю, что от истощения. Когда вернусь в Москву, не знаю. Один мог бы вернуться, вероятно, и теперь, но оставлять семью в Свердловске без себя не решаюсь. Если придется зимовать здесь, предпочту перебраться в Ташкент [17].

Летом 1942 г. переписка, оборвавшись лишь на полтора месяца, возобновилась. И поводом для этого послужил полученный Ждановым книжный подарок Гудзия. 10 июня датировано письмо, выражающее благодарность за него и уже более подробно излагающее события жизни и научной

4 То есть об «Анне Карениной».

5 Упомянуты литературоведы, погибшие в Ленинграде от болезней и истощения в первую блокадную зиму: Василий Васильевич Гиппиус (1890 – 7 февраля 1942), с которым Гудзий был знаком с 1917 г., а с начала 1920-х гг. активно переписывался; Жданова связывала с ним работа в редакции Полного собрания сочинений Н.В. Гоголя в 14 томах, начатого изданием в 1937 г., где Гиппиус был заместителем главного редактора, а Жданов и Зайденшнур впоследствии подготовили текст «Мертвых душ» и комментарии к нему; Василий Леонидович Комарович (1894 – 17 февраля 1942), принимавший ближайшее участие в подготовке гоголевского издания; Борис Михайлович Энгельгардт (1887 – 25 января 1942) в 1934 г. по инициативе Гудзия вошел в число редакторов Юбилейного издания Толстого — ему была доверена подготовка к печати трактата «Что такое искусство?» [23, л. 24 об.].

работы Жданова. Оно же ввело в публикуемую нами переписку и полемический контекст, который год от года будет занимать в ней все более значительное, самодовлеющее положение:

> Давно уже получил от Александра Ивановича Вашу книжечку с приятной надписью[6].
>
> Очень хорошо, что Вам удалось издать ее.
>
> Продолжаете ли Вы научную работу на чужбине или, как в Москве, задавлены текущими педагогическими занятиями? Как хотелось бы первого!
>
> Я буквально поглощен «Анной Карениной». Безотрывно занимался зиму, весну, продолжаю и теперь. Я говорил Вам еще в Москве, что мне приходится полемизировать с Вами (т. 20). Как жалко, что нас разделяет расстояние и нельзя лично поговорить и показать Вам свои замечания[7].
>
> Все только и думают о возвращении в Москву, а мне и думать об этом не приходится [19, л. 8].

Ответ Гудзия, располагающий к откровенному разговору, последовал 23 июня:

> Получил Вашу открытку от 10/VI. Почему Вы интригуете меня и не напишете, в чем Вы существенно расходитесь со мной по поводу «А<нны> К<арениной>»? Меня очень это занимает. Вы пишете очень тактичные открытки. Почему бы Вам не побаловать меня человеческими письмами? <...>
>
> У нас большая новость — из Ашхабада переводится сюда МГУ, т. е. гора идет к Магомету. Но это может отдалить время моего возвращения в Москву [17].

6 От литературоведа Александра Ивановича Белецкого (1884–1961), находившегося в эвакуации вместе со Ждановым, была получена брошюра Гудзия «Лев Толстой» (1942), выпущенная в Свердловске.

7 Речь идет о работе Жданова над кандидатской диссертацией «Творческая история “Анны Карениной”» (защищена в 1943 г. в Томске), в исправленном и значительно дополненном виде изданной в виде монографии в 1957 г. [7]. Критические замечания, о которых упоминает Жданов, относятся к т. 20 Юбилейного издания, вышедшему в свет в 1939 г. В этом томе Гудзий опубликовал подготовленные им черновые редакции и варианты «Анны Карениной», сопроводив их обстоятельными комментариями [24].

15 октября, отвечая на несохранившееся письмо Жданова (очевидно, предваряющее обещанную им отправку работы, содержащей критику т. 20 Юбилейного издания), Николай Каллиникович писал:

> Я с большим интересом прочту Вашу критику на мое издание и мой коммент<арий> к «Анне Карениной». В Москве я был во второй половине августа и в начале сентября, а затем вернулся в Свердловск, где встретился с МГУ, переехавшим сюда из Ашхабада. Жду рукописи! [17][8]

Когда был подготовлен первый раздел работы, Жданов, несмотря на трудности военного времени, смог решить вопрос с ее перепечаткой (конечно, в пределах имевшихся у него возможностей), и 6 декабря 1942 г. отправил для знакомства Гудзию[9], к мнению которого он прислушивался:

> Посылаю Вам две главы из своей работы. Ее заглавие: «Творческая история А<нны> Кар<ениной>. Разд. I. От замысла к сюжету». В ней проведен анализ только первых двух частей романа, но и то объем исследования получился очень большой — 300 стр. на машинке <…>
>
> Ваше мнение, конечно, было бы самым для меня авторитетным, но нет никакой возможности переслать Вам полный экземпляр: посылки не принимают, а бандероль может затеряться.

8 14 августа Брейтбург сообщал Гудзию подробности о судьбе учебных заведений, находившихся в эвакуации: «…сегодня к нам в Томск приехал завед<ующий> отделом университетов московск<ого> “филиала” ВКВШ, кот<орый> сообщил, что переезжающая часть МГУ из Ашхабада отнюдь не будет слита со Свердловским у<ниверсите>том (как предполагали у нас), а, наоборот, будет жить полной жизнью до момента возможного возвращения на постоянное свое пепелище. Он же сказал мне, что Вы уже деканствуете сызнова… Ну, что ж, — все же, если мне удастся возвратиться раньше Вас в М<оскву>, я все-таки не премину “напомнить” всем, чтобы Вас вызвали (разумеется, если Вы на то меня уполномочите)… Я же не перестаю мечтать об этом в отношении себя, и мечты эти, кажется, не совсем безосновательны. Тем более, что поговаривают, что Томский пединститут, где я завед<ующий> кафедрой, может быть, закроется в случае недостаточного набора на предстоящий год» [15, л. 2].

9 Эта посылка была предупреждена кратким посланием Жданова, которое можно датировать второй половиной ноября 1942 г.: «Я закончил 1-й раздел своей работы об “Анне Карениной”. Объем получился большой — листов 10 (только анализ первых двух частей) <…>. Но мне все же очень хочется показать Вам хоть ту главу, в к<отор>ой много места уделено критике 20 тома. Ее скоро перепишут, а я не знаю, куда Вам посылать» [19, л. 56 об.].

> Первые две главы, к<отор>ые посланы Вам, очень мало дают впечатления о работе в целом. К тому же, без предшествующего им предисловия и они теряют свое значение. Только потому и решаюсь послать их отдельно, что в них заключена большая часть критических замечаний на 20-й том.
>
> Хочу быть откровенным. Меня немножко мучает, что в этой работе пришлось критиковать Вашу работу. Как ни примеривал, без рассмотрения этого вопроса обойтись было невозможно.
>
> Если у Вас окажутся существенные возражения, которые нам с Вами не удастся согласовать, то, может быть, придется этот спор оставить до лучших времен и критику или совсем опустить или оставить условно.
>
> Не будет ли у Вас какой-нибудь оказии для доставки полной рукописи в Свердловск и, конечно, возвращения ее сюда? [19, л. 9–9 об.]

Письмо Гудзия с разбором работы Жданова датировано 22 декабря. Оно выражало как недоумение и несогласие со своим оппонентом, так и огорчение тем, что, в силу объективных обстоятельств, обусловленных трудным военным временем, работа оказалась перепечатана настолько неудовлетворительно, что Гудзий не смог в полной мере с ней ознакомиться:

> Я получил Вашу рукопись и письмо.
>
> Прежде всего, с огорчением должен Вам сказать, что рукопись в огромной своей части не поддается прочтению: настолько слепо она напечатана. У меня хватило сил и догадки лишь для того, чтобы уразуметь не более 1/5 ее текста.
>
> Но и эта 1/5 весьма удивила меня тоном. Вы снисходительно заявляете о том, что, в общем, очень несовершенная подача мной материала все же кое для чего может пригодиться, но издание и редактирование вариантов сделано очень плохо. Таков смысл Ваших разносных замечаний по моему адресу.
>
> Благодаря неудобочитаемости машинописи, а еще больше — благодаря отсутствию у меня под руками рукописей «А<нны> К<арениной>» я не могу с полной доказательностью спорить с Вами по целому ряду Ваших положений, хотя и допускаю, что иные из них вносят существенные поправки в мои наблюдения и в отдельных случаях даже опровергают их.
>
> При той огромной работе в короткий сравнительно срок, какую мне пришлось проделать по разбору рукописей и их переписке (делал я все это

почти исключительно сам: помощь В.А. Гончарова на деле оказалась лишь помехой), возможны и ошибки, даже существенные в тех или иных частностях; возможны и недосмотры. Но не из одних же ведь недостатков состоит 20-й том, как и прочие тома, мною редактированные. А Вы пишете так, как будто за дело взялся совсем неподготовленный и небрежный редактор, который всюду напутал. Всякому, кто работал и будет работать после меня, в том числе и Вам, легче будет уточнить массу деталей, чем мне, распахивавшему, что называется, целину.

Смею думать, что и публикация вариантов, и описание рукописей, и статья по истории создания «А<нны> К<арениной>» содержат в себе немало полезного и доброкачественного.

А теперь по существу. Я сам долго думал о том, что считать первым приступом к роману — «Молодец-баба» или конспект романа с фамилией Ставровичей, — и пришел к выводу о первенстве рукописи «Молодец-баба». Ваши чисто логические соображения мне не представляются непогрешимыми, в частности указание Ваше на то, что неправдоподобно, чтобы Т<олстой> сначала ввел фамилию «Каренин», а затем «Ставрович». Но почему же в «Мол<одец>-баба» фигурирует Облонский, а в позднейших рукописях — Алабин? Почему на смену Ордынцеву, затем фигурирующему неоднократно, вдруг один раз появляется Нерадов? Только в р<у>к<описи> «Молодец-баба» и в той, которую я считаю 2-й, а Вы 3-й, Анна изображена некрасивой женщиной. Правдоподобно ли, чтобы Т<олстой> в самом раннем приступе изобразив ее красивой, как и всюду потом в романе, вдруг превратил бы ее в дурнушку, как в рук<описи> «Молодец-баба»? Обратите внимание на то, что в рук<описи> № 4 (по моему счету, по Вашему — самой ранней) вместо зачеркн<утого> Нильсон — Виардо, а вместо «дипломат» — «адъютант»[10*]. Нильсон и «дипломат» как раз — в рук<описи> «Молодец-баба». Обратите внимание и на то, что на стр. 26 (т. 20) «Татьяна» появляется вместо зачеркнутого «Анна».

Не понимаю, почему рук<опись> № 4 частично не могла быть использованной при комбинации рук<описей> №№ 2 и 19, не будучи первоначальной: ведь р<у>к<опись> № 2 («Мол<одец>-баба»), как я и указываю, потом была использована в новой толстовской комбинации.

10 * Правда — дальше опять не зачеркнутый «дипломат» (*примеч. Н.К. Гудзия*).

Не возражаю против того, что рук<опись> 19 явилась прямым продолжением рук<описи> № 2, но можно ли думать, что название «Молодец-баба» относится к тексту обеих рукописей? Далее — я ведь размещаю варианты не в хронологическом порядке — в основном — а в порядке следования сюжета, т. к. хронологическое размещение вариантов в ряде случаев очень затруднительно.

М. б., Ваши соображения о «каскадности» и правильны, но по Вашей рукописи я не в состоянии был добраться до смысла написанного: машинопись не поддается чтению. Вы указываете на то, что я прозевал фразу: «Врасский, здравствуй». Не могу спорить, не имея рукописи. Не описка ли Т<олсто>го «Врасский» вм<есто> «Вронский»? Ведь в самом начале стр. 18 (у меня) написано: «сказал он, увидав входившего Вронского». Или тут тоже «Врасского» или «Вр<онского>»? Вы правы, что последние 3 строчки вар<ианта> № 2 («Муж княгини Бетси...») у меня не на месте. Что касается двух Кити в вар<ианте> № 1 («Мол<одец>-баба»), то, вероятно, здесь описка Толстого (дальше Кити — сестра Кар<ениной> — исправл<ена> на Мари); возможно, что тут и позднейшая добавка[11].

Как же я должен был размещать планы романа? Ведь при описании рук<описей> я оговариваюсь, что они разновременны. Как при печатании вариантов можно было точно определить место приписок на полях, чего Вы требуете?

11 Ср. в тезисах диссертации Жданова: «Легенда о первом наброске (“Все смешалось в доме Облонских”) разбита новейшими изысканиями редактора академического издания, выдвинувшего в качестве первого варианта отрывок “Молодец-баба”. Последующий анализ рукописей отодвигает этот вариант на второе место, доказывая, что первой редакцией является вариант Ставровичей <...>. Искание имен и фамилий основных персонажей — одно из доказательств приурочения “Молодец-баба” ко второй редакции, т. е. к начальной стадии разработки сюжета, а не к периоду первичного наброска <...>. Роман задуман, как произведение большой формы. Творческий процесс состоял в осложнении фабулы семейного романа, идея которого достигла размеров философской проблемы. Социальный фон, охватив все стороны общественной жизни, превратился в центральную идею, подчинив себе остальные <...>. Обстоятельства личной жизни обострили интерес к семейной проблеме <...>. Основной прием в построении романа: раздвигание рамок в область предыстории первичного замысла, переход от кульминации к завязке. В творческом процессе нет места свободной прихоти фантазии художника, каждая перестройка целеустремленна, вытекает из логического хода действия». Жданов также отмечал, что с того момента, как в пространство будущего романа попали, одна за другой, три темы — Левина, Анны и Облонских, — действие в нем стало развиваться «тремя концентрическими кругами с единым центром — семейной проблемой» [18, л. 7, 8, 14, 9].

> Я, разумеется, ни в какой мере не могу возражать против критики моей работы, и ее *не нужно*[12] выбрасывать; я лишь, естественно, недоумеваю, почему Вы так односторонне сурово расценили всю мою работу.
>
> Желаю искренно Вам успеха. Не сомневаюсь в том, что работа Ваша очень интересна [17].

Следует заметить, что и во всех поздних собраниях сочинений Толстого, в том числе адресованных широкому читателю, комментаторы «Анны Карениной» принимали точку зрения Жданова, отдавая первенство именно «конспекту романа с фамилией Ставровичей», — такое решение приняли, в частности, Б.И. Бурсов и Э.Г. Бабаев в т. 9 Собрания сочинений писателя в 20 томах (1963). В редколлегию этого издания входил Гудзий, что свидетельствует о том, что он принял аргументацию своего многолетнего оппонента как имеющую право на закрепление в научной эдиционной практике, вероятнее всего не отказавшись от своего собственного взгляда, аргументированного не менее основательно, но примирившись с существованием другой исследовательской интерпретации. В окончательном и систематизированном виде она была представлена в 1970 г. в академическом издании текста романа, подготовленного Ждановым и Зайденшнур для серии «Литературные памятники».

После декабрьского письма 1942 г. в переписке корреспондентов вновь образовалась продолжительная пауза, прерванная письмом Жданова 10 февраля 1943 г., содержащим отклик на письмо Гудзия:

> Я несколько задержался с ответом на Ваше письмо. Оно очень взволновало и расстроило меня. Всего больше меня задело Ваше замечание по поводу тона моей критики 20 тома. Вот уж никак не думал, что можно сделать такой вывод из нее.
>
> Я никогда не задавался целью разносить Вашу работу. Мне только пришлось по ходу своего исследования коснуться ее, и то, что удалось нового найти, радовало меня как открытие, а не как критика ради критики. Свои замечания я рассматриваю как новый этап работы, всегда дающий и новые выводы, а не как разоблачение плохой работы. Такого вывода никак нельзя

12 Здесь и далее курсивом мы передаем подчеркивания и другие виды авторских маркировок текста. — *М.Ф.*

сделать. В «Предисловии», к<отор>ое я Вам не посылал, много говорится об академических изданиях и по поводу Толстого отмечено, что состояние его рукописей и ограниченные сроки не давали редакторам возможности с необходимой тщательностью анализировать текст, выбирать варианты и т. п. — в противоположность, например, «Мертвым душам», где ревизовалось каждое слово по всем редакциям. Из этого ясно, что недостатки 20 тома — не недостатки редактора, а всей работы издания в целом, что публикацией там новых текстов не исчерпывается работа текстолога и исследователя; новые изыскания откроют новые данные и отметят вкравшиеся ошибки.

Может быть, без этого предисловия и создалось у Вас неправильное представление. Я сознательно ничего по этому поводу не говорил Александру Ивановичу, ожидая его впечатления. А он ни разу не коснулся этого вопроса, не найдя в моих замечаниях очевидно ничего выходящего за пределы самых безобидных академических проблем. Но если бы он почувствовал неправильный тон, то, я уверен, как очень к Вам расположенный, безусловно, сказал бы мне.

У Вас создалось такое впечатление, и я не могу безразлично пройти мимо него. Думаю, что неясность или неудачные мои выражения могли породить его, и я обязательно в соответствующих местах изменю текст <…>.

В течение многих лет я чувствовал большую благодарность к Вам за отношение, которое встречал с Вашей стороны. Вы единственный из нашего круга всегда деятельно хорошо ко мне относившийся. Вы много, очень много помогли мне, и в Вас я всегда видел опору, поддержку против того недоброжелательства, к<отор>ое и Вам было известно.

И в отношении именно Вас я никогда бы не согласился сыграть роль «молодца», ради собственной карьеры разбивающего, разоблачающего, преодолевающего старые авторитеты.

Я увлекся новыми открытиями, к<отор>ые с восторгом обнаруживал, но мне всегда немного мешало, что приходится полемизировать с Вами. И теперь это обстоятельство лишает работу большей доли ее прелести.

Как только будут экземпляры тезисов, я пришлю их Вам. Жалею постоянно, что никак не могу прислать всей работы [18, л. 3–4 об.].

8 марта Гудзий ответил на письмо Жданова, и его послание выражало примирительную позицию по отношению к той дискуссии, которая

впоследствии, время от времени, будет с новой силой развиваться и осложнять общение:

> Вернувшись из Москвы, куда я ездил на 10 дней, застал Ваше письмо.
>
> Разумеется, я нисколько не сомневаюсь в Ваших добрых чувствах ко мне, которые вполне соответствуют взаимному моему расположению к Вам, но все же я продолжаю думать, что формально, стилистически, если хотите, Вы выбрали не такую форму полемики со мной, которая отражала бы по существу справедливое отношение к проделанной мной работе.
>
> Но психологически Вас — открывателя новых истин — я понимаю и уверен, что объективно Вы не собирались меня дискредитировать. Наши отношения останутся все такими же добрыми и приятельскими. Инцидент исчерпан. В научной ценности Вашей диссертации я ни на минуту не сомневаюсь, о чем и написал А.И. Белецкому. В Москве мне приятно было встретиться с Эвелиной Ефимовной [17].

17 марта 1943 г. в Томском государственном университете состоялась защита кандидатской диссертации Жданова «Творческая история “Анны Карениной”. Раздел I: От замысла к сюжету». Вскоре, 28 марта, он отправил Гудзию тезисы своей работы, сопроводив их следующим письмом:

> Благодарю Вас за доброе письмо. Оно очень приятно мне было. Я даже повеселел после него.
>
> 17/III была защита моей диссертации. Прошла очень хорошо. Думаю, что даже не заслужил тех похвал, которые услыхал <...>.
>
> Посылаю Вам тезисы. Может быть, Вам интересно будет прочитать их.
>
> Продолжаю очень жалеть, что нет никакой возможности показать Вам всю работу. Я ее продолжаю — с прежним интересом [18, л. 6][13].

13 О том, как прошла защита диссертации, Гудзию сообщил также и Белецкий в письме от 3 мая: «Диспут В.А. Жданова прошел благополучно: кстати, в тексте его работы, который был у меня, нет ничего, что так или иначе могло поселить у читателя мысль о каких-нибудь твоих “ошибках” насчет “Анны Карениной”. В.А. Жданов понравился мне (раньше ведь я его не знал, до Томска) своим трогательно-нежным отношением к тебе — и мы оба — он в своем вступительном слове, я в рецензии, могу сказать, славили тебя за твои “толстовские” подвиги <...>. А о Жданове помни, что он тебе искренне предан» [14, л. 23 об.].

Гудзий нашел время подробно познакомиться с содержанием тезисов работы Жданова, и 9 апреля отправил ему письмо с отзывом:

> От души поздравляю Вас с защитой Вашей очень содержательной диссертации, которая на фоне обычных кандидатских диссертаций, судя по тезисам, значительно выделяется тонкостью и самостоятельностью наблюдений, новизной и содержательностью суждений. Желаю Вам и докторскую диссертацию написать столь же солидно и интересно, как Вы написали кандидатскую <...>.
>
> Когда представится возможность, я с удовольствием прочту Вашу работу. Тезисы Ваши очень подробны, дают достаточное представление о размахе работы, но соглашаться с Вами или полемизировать, основываясь только на них, было бы очень трудно.
>
> Смущает меня *Введение* к Вашим тезисам, подчеркивающее очень решительно слабость работы Ваших предшественников. Неужели так уж все «имеющиеся книги о творческом опыте классиков по своему содержанию мало удовлетворительны, и тема творческой истории почти не затронута»? Сомневаюсь, чтобы это было так в отношении классиков русских вообще. Да и о Толстом в этом плане все-таки кое-что сделано [17][14].

Подобная оценка Жданова не могла восприниматься иначе Гудзием, за плечами которого был не только т. 20 Юбилейного собрания сочинений писателя (1939), ставший краеугольным камнем дискуссии о тексте и творческой истории «Анны Карениной»[15], но также и упоминавшиеся ранее т. 27 и т. 32 (1936), для которых ученым были подготовлены тексты романа «Воскресение», повести «Крейцерова соната», комедии «Плоды просвещения», рассказа «Франсуаза» и ряда других произведений, а также комментарии

14 Ср. в тезисах, а именно во «Введении», которое упоминает и цитирует Гудзий в письме: «Архивное состояние наследства Л.Н. Толстого в смысле научном настолько неудовлетворительно, что аппарат академического издания не может ответить на запросы исследователей, и необходима дополнительная текстологическая работа. Имеющиеся книги о творческом опыте классиков по своему содержанию мало удовлетворительны, и тема творческой истории остается еще почти не затронутой. В отношении Толстого предлагаемое издание является первой попыткой» [18, л. 7].

15 Напомним, что эту работу, аргументация и система построения которой безоговорочно была одобрена В.Г. Чертковым, М.А. Цявловским, Н.Н. Гусевым и др., Гудзию поручили в апреле 1934 г. [23, л. 23–24].

к ним. Более того, одновременно с упомянутыми томами вышла в свет книга Гудзия «Как работал Толстой» (1936), которая, пусть и в популярной форме, но весьма обстоятельно освещала проблемы творческой истории произведений писателя, более того — применительно именно к сохранившемуся архивному наследию. Поэтому и мы не можем, вслед за Гудзием, не отметить несоответствие тех оценок и рассуждений Жданова, которые содержат его письма к Гудзию, тем категорическим выводам и утверждениям, которые мы находим в его печатных трудах.

Жданов откликнулся на сетования Гудзия 1 мая:

> Благодарю Вас очень за теплое, очень лестное для меня поздравление. Ваша оценка, как первого специалиста по «А<нне> К<арениной>», мне особенно приятна.
>
> Когда придет время, мы с Вами подробно обо всем поговорим. Пока отвечу кратко на Ваше замечание о моих оценках книг о творческой лаборатории. Я прочитал, кажется, все, и мало из них отвечало на те вопросы, к<отор>ые мною поставлены. Привел несколько примеров — и положительных и отрицательных. О русских классиках отметил как противоположности Вашу о Толстом и Ашукина о Некрасове. О Вашей сказано, что «благодаря насыщенности конкретным содержанием, анализом рукописей она долго не потеряет своего значения»[16].
>
> Вы, очевидно, скоро вернетесь домой, о моем отъезде, думаю, и речи пока быть не может. За 2 года жизни здесь сошелся только с Алекс<андром> Ивановичем. Если он уедет отсюда, то не с кем будет и слова сказать. Из нашего литературного мира никого в Томске нет больше [19, л. 12–13].

16 мая Гудзий сообщал Жданову о своих планах:

> Я убежден в том, что Вы написали очень хорошую работу об «А<нне> К<арениной>» и желаю Вам скорейшего ее опубликования <...>.
>
> Как я завидую тому, что Вы хозяин всего рукописного богатства Т<олсто>го! Сейчас я работаю (очень мало) над «Войной и миром». И как

16 Этих слов, имевшихся, по всей видимости, в полном тексте диссертации, в тезисах работы Жданова мы не нашли. Им упомянут, помимо книги Гудзия, труд Н.С. Ашукина «Летопись жизни и творчества Н.А. Некрасова» (1935).

мне нужны были бы ее рукописи! Под руками у меня лежит корректурный 13-й том (1-й и 2-й т.т. «В<ойны> и М<ира>», варианты рукописные), но и в нем, как и в моем издании черновиков «А<нны> К<арениной>», есть много несовершенного.

26-го со своим факультетом собираюсь в Москву [17].

Летом 1943 г. Жданов намеревался поступить в докторантуру Института мировой литературы АН СССР, о чем свидетельствует его письмо от 5 августа 1943 г. В этом академическом институте Гудзий в 1938–1941, 1943–1947 гг. руководил отделом древнерусской литературы и литературы XVIII в., а находясь в эвакуации, работал по плану ИМЛИ, эвакуированного в Ташкент [1, с. 425]:

Слыхал по радио, что Президиум Ак<адемии> Наук открыл прием в докторскую аспирантуру. Срок 1 сентября. Меня очень соблазнила эта перспектива, и я решил подать заявление. Очевидно, будет конкурс.

Пожалуйста, если сочтете возможным, напишите мне рекомендацию, к<отор>ую <я> приложу к своим бумагам. Ал<ександр> Ив<анович> тоже дает. Думаю, что это сыграет большую, если не решающую роль. Заявление я посылаю через Музей. Позвоните Эв<елине> Еф<имовне>, и к Вам пришлют <...>. Тема моя та же: творч<еская> ист<ория> «А<нны> К<арениной>» [19, л. 15].

Гудзий в письме от 26 августа, отправленном уже из Москвы, отсоветовал Жданову поступать в докторантуру. Очевидно, для этого у него были серьезные причины, основанные на личном опыте, но, не имея для комментирования этого эпизода достаточных сведений, ограничимся цитированием ответного письма:

К сожалению, я не в силах помочь Вам в деле докторантуры. Дело в том, что И<нститу>ту мировой литературы предоставлена всего лишь одна вакансия — по древней русск<ой> лит<ературе> или XVIII в.

Сам я отношусь к этому институту довольно прохладно. Объективно вряд ли соответствующие инстанции пришли бы к Вам на помощь, принимая во внимание, в общем, благоприятные условия Вашей работы,

целиком связанной с рабочей обстановкой, над рукописями. Вам легче, чем кому-либо другому, написать докторскую диссертацию в условиях Вашей работы, целиком связанной с процессом подготовки диссертации. Вообще же докторантура что-то вроде инкубатора, без которого лучше обходиться [17].

К мнению Гудзия Жданов, очевидно, прислушался, что подтверждает письмо от 7 сентября 1943 г.:

Только что получил Ваше письмо и книгу. Спасибо большое за подарок. Мне очень приятно было увидеть Ваше имя на книге. Я обрадовался, что именно Вы сделали ее, и в какое трудное время жизни на чужбине[17].

По поводу докторантуры писала мне и Э<велина> Е<фимовна> после разговора с Вами. Я вполне согласен с Вашими доводами и не буду подавать [19, л. 16 об.][18].

В 1944 г. Жданов и Зайденшнур воссоединились в Томске, одновременно обретя статус супружеской пары. Эвелина Ефимовна защитила кандидатскую диссертацию под названием «Русский фольклор в творчестве Л.Н. Толстого 1850-х — 1870-х гг.», ее оппонентами были Гудзий и Гусев [12, с. 425]. За внимание и интерес, проявленные Гудзием к ее работе, Зайденшнур благодарила его в письме от 12 декабря 1944 г.:

...по свойственной мне, хотя и не по возрасту уже, застенчивости, я не умею в разговоре поблагодарить и высказать все так, как хотелось бы. Вот и приходится прибегать к форме письма.

17 Гудзий отправил в подарок Жданову свою книгу «Лев Толстой» (1943), незадолго до того вышедшую в свет.

18 Отголосок московской встречи Зайденшнур и Гудзия содержит письмо Белецкого к нему от 25 октября: «Э.Е. Зайденшнур несколькими словами помогла мне вообразить тебя в Москве, среди книг и чудесных картинок, в кабинете, где мы когда-то пивали вино, где обряжал ты когда-то протопопа Аввакума для вывода его в свет, где просматривались и правились переписанные листы истории древнерусской литературы — для книги, открывшей эту литературу советской молодежи» [14, л. 31–31 об.]. В письме упоминаются две книги, подготовленные Гудзием, «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения», вышедшее в издательстве «Academia» в 1934 г., и первое издание учебника «История древней русской литературы», опубликованное в 1938 г.

> Мне очень хочется искренно от всего сердца поблагодарить Вас за то, что, несмотря на Вашу страшную занятость, Вы взяли на себя скучный труд прочесть мою скромную работу. Ваша высокая оценка[19] ее не только лестна для меня, но очень, очень почетна [20, л. 4].

Весной 1945 г. Гудзий серьезно заболел. Одним из посланий друзей ученого, пытавшихся поддержать его в трудную минуту, стало письмо Зайденшнур от 6 июня, адресованное сестре Гудзия, Анне Каллиниковне:

> Такие принципиальные, честные, глубоко порядочные и просто очень хорошие люди, как Николай Каллиникович, непременно должны жить и работать как можно дольше. Это очень, очень важно. Шлю ему самые искренние пожелания скорого и полного выздоровления [20, л. 7 об. – 8].

На этом письме обрывается та часть выявленного корпуса переписки, которая относится к военному периоду общения ученых. О том, как складывались их судьбы, в каких обстоятельствах они продолжали свою работу, как развивались их отношения — от крепкого человеческого и научного союза, в борьбе с бюрократией и чиновничьим произволом преодолевавшего препоны писательского, издательского, партийного и академического начальства, до непримиримого научного спора, ценой которого стало прекращение личного общения, — будет рассказано во второй части работы.

19 Речь идет об отзыве Гудзия, датированном 10 декабря 1944 г. Процитируем фрагмент этого примечательного документа: «Тема диссертации Э.Е. Зайденшнур заслуживает всяческого одобрения. Фольклор, особенно русский, занимает в творчестве Толстого такое существенное место и настолько является у него излюбленным, что сама собой напрашивается задача подвергнуть подробному обследованию как отношение Толстого к многообразным видам русского фольклорного материала, так и использование этого материала в его творчестве и в педагогической практике. А между тем до сих пор в этом отношении сделано чрезвычайно мало вообще; что же касается первых десятилетий творческой работы Толстого, то, можно сказать, тут и вовсе ничего не сделано, и труд Э.Е. Зайденшнур, таким образом, от начала и до конца является вполне самостоятельным, основанным всецело на изучении первоисточников, притом не только печатных, но и всех доступных автору рукописных <...>. Все, что сделано Э.Е. Зайденшнур, сделано с большой тщательностью, с предельной, иногда даже избыточной полнотой, с прекрасной осведомленностью в материале и большой заботливостью о внешнем оформлении работы» [16, л. 1].

Список литературы

Исследования

1 *Артамонов Ю.А.* Гудзий Николай Каллиникович // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 13: Григорий Палама — Даниэль-Ропс. С. 424–426.

2 Библиография трудов Н.К. Гудзия / сост. А.К. Гудзий, В.И. Зайцев, А.Н. Робинсон // Воспоминания о Н.К. Гудзии. М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1968. С. 150–182.

3 *Гудзий Н.* Толстой и Лесков // Искусство. 1928. Т. 4. Кн. 1–2. С. 95–128.

4 *Гудзий Н.* Толстой о русской литературе // Эстетика Льва Толстого: сб. ст. / под ред. П.Н. Сакулина. М.: ГАХН, 1929. С. 185–239.

5 *Гудзий Н.К.* Молодой Толстой и цензура (Цензурная история рассказа «Севастополь в мае 1855 г.» // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь: [Б. и.], 1928. Т. 2 (59) / под ред. Н.Л. Эрнста. С. 55–57.

6 *Жданов В.А.* Из творческой истории «Крейцеровой сонаты» // Толстой-художник: сб. ст. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 260–288.

7 *Жданов В.А.* Творческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. М.: Сов. писатель, 1957. 268 с.

8 *Жданов В.А.* Творческая история повести «Отец Сергий» // Ученые записки Горьковского университета. 1963. Т. 60. Вып. 5. С. 75–98.

9 *Жданов В.А.* Творческая история романа Л.Н. Толстого «Воскресение». М.: Сов. писатель, 1960. 450 с.

10 *Зайденшнур Э.Е.* История писания и печатания «Войны и мира» // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 16: Несколько слов по поводу книги «Война и мир»; Комментарии. С. 19–141.

11 *Зайденшнур Э.Е.* Портрет Катюши Масловой: К лаборатории творчества Толстого // Сборник Толстовского музея. М.: Гослитиздат, 1937. С. 287–294.

12 *Зайденшнур Э.Е.* «Я поступила в музей в марте 1924 г.» / публ. О.А. Голиненко и Б.М. Шумовой // Неизвестный Толстой в архивах России и США. М.: ТЕХНА-2, 1994. С. 425–433.

13 *Фролов М.А.* Н.К. Гудзий в Государственной Академии Художественных Наук: К истории сотрудничества. Часть 2: 26 ноября 1924 года – 7 декабря 1928 года // Русская литература. 2023. № 3. С. 30–65. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-30-65

Источники

14 *Белецкий А.И.* Письма к Гудзию Н.К. 1940–1948 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 17. Ед. хр. 3.

15 *Брейтбург С.М.* Письма к Гудзию Н.К. 1942 г. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 18. Ед. хр. 50.

16 *Гудзий Н.К.* Отзыв о диссертации Э.Е. Зайденшнур «Русский фольклор в творчестве Л.Н. Толстого 1850-х – 1870-х гг.». 10 декабря 1944 г. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 7. Ед. хр. 29.
17 *Гудзий Н.К.* Письма к Жданову В.А. 1942–1957 гг. // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Кор. 17.
18 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1957 гг. // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 7. К. 5. Оп. 2. Ед. хр. 106.
19 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19.
20 *Зайденшнур Э.Е.* Письма к Гудзию Н.К. 1941, 1944 гг., к Гудзий А.К. 1945 г. // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 7. К. 5. Оп. 2. Ед. хр. 111.
21 Литературное наследство. М.: Наука, 1983. Т. 94: Первая завершенная редакция романа «Война и мир» / подгот. к печати и вступ. ст. Э.Е. Зайденшнур; в подгот. тома принимали участие К.П. Богаевская и О.А. Голиненко. 788 с.
22 Протоколы заседаний Редакторского комитета Юбилейного издания Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого за январь–ноябрь 1931 г. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 9. Ед. хр. 13.
23 Протоколы заседаний Редакторского комитета Юбилейного издания Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого за февраль–ноябрь 1932 г., январь, февраль, декабрь 1933 г., февраль–декабрь 1934 г. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 9. Ед. хр. 14.
24 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1939. Т. 20: Анна Каренина. Черновые редакции и варианты. 684 с.

References

1 Artamonov, Iu.A. “Gudzii Nikolai Kallinikovich” [“Gudziy Nikolai Kallinikovich”]. *Pravoslavnaia Entsiklopediia* [*Orthodox Encyclopedia*], vol. 13: Grigorii Palama — Daniel’-Rops [Gregory Palamas — Daniel-Rops]. Moscow, Church and Scientific Center “Orthodox Encyclopedia” Publ., 2006, pp. 424–426. (In Russ.)

2 “Bibliografiia trudov N.K. Gudziia” [“Bibliography of N.K. Gudzii’s Works”], comp. A.K. Gudziy, V.I. Zaitsev, and A.N. Robinson. *Vospominaniia o N.K. Gudzii* [*Memories About N.K. Gudzii*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1968, pp. 150–182. (In Russ.)

3 Gudzii, N. “Tolstoi i Leskov” [“Tolstoy and Leskov”]. *Iskusstvo*, vol. 4, no. 1–2, 1928, pp. 95–128. (In Russ.)

4 Gudzii, N. “Tolstoi o russkoi literature” [“Tolstoy About Russian Literature”]. *Estetika L’va Tolstogo: sbornik statei* [*Aesthetics of Leo Tolstoy: Collection of Articles*]. Moscow, Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1929, pp. 185–239. (In Russ.)

5 Gudzii, N.K. “Molodoi Tolstoi i tsenzura (Tsenzurnaia istoriia rasskaza ‘Sevastopol v mae 1855 g.’)” [“Young Tolstoy and Censorship (Censorship History of the Story ‘Sevastopol in May 1855’)”]. *Izvestiia Tavricheskogo obshchestva istorii, arkheologii i etnografii* [*Bulletin of the Tauride Society of History, Archeology, and Ethnography*], vol. 2 (59), ed. by N.L. Ernst. Simferopol, [S. n.], 1928, pp. 55–57. (In Russ.)

6 Zhdanov, V.A. “Iz tvorcheskoi istorii ‘Kreitserovoi sonaty’.” [“From the Creative History of the ‘Kreutzer Sonata’.”] *Tolstoi-khudozhnik: sbornik statei* [*Tolstoy the Artist: Collection of Articles*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1961, pp. 260–288. (In Russ.)

7 Zhdanov, V.A. *Tvorcheskaia istoriia “Anny Kareninoi”: Materialy i nabliudeniia* [*The Creative History of “Anna Karenina”: Materials and Observations*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1957. 262 p. (In Russ.)

8 Zhdanov, V.A. “Tvorcheskaia istoriia povesti ‘Otets Sergii’.” [“The Creative History of the Story ‘Father Sergius’.”]. *Uchenye zapiski Gor’kovskogo universiteta*, vol. 60, issue 5, 1963, pp. 75–98. (In Russ.)

9 Zhdanov, V.A. *Tvorcheskaia istoriia romana L.N. Tolstogo “Voskresenie”* [*The Creative History of the Novel “Resurrection” by L.N. Tolstoy*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1960. 450 p. (In Russ.)

10 Zaidenshnur, E.E. “Istoriia pisaniia i pechataniia ‘Voiny i mira’.” [“History of Writing and Printing ‘War and Peace’.”]. Tolstoi, L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [*Complete Works: in 90 vols.*], vol. 16: Neskol’ko slov po povodu knigi “Voina i mir”; Kommentarii [A Few Words About the Book “War and Peace”; Comments]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, pp. 19–141. (In Russ.)

11 Zaidenshnur, E.E. “Portret Katiushi Maslovoi: K laboratorii tvorchestva Tolstogo” [“Portrait of Katyusha Maslova: To Tolstoy’s Laboratory”]. *Sbornik Tolstovskogo muzeia* [*Collection of the Tolstoy Museum*]. Moscow, Gosliizdat Publ., 1937, pp. 287–294. (In Russ.)

12 Zaidenshnur, E.E. “Ia postupila v muzei v marte 1924 g.” [“I Entered the Museum in March 1924”], publ. by O.A. Golinenko and B.M. Shumova. *Neizvestnyi Tolstoi v arkhivakh Rossii i SShA* [*Unknown Tolstoy in the Archives of Russia and the USA*]. Moscow, TEKhNA-2 Publ., 1994, pp. 425–433. (In Russ.)

13 Frolov, M.A. “N.K. Gudzii v Gosudarstvennoi Akademii Khudozhestvennykh Nauk: K istorii sotrudnichestva. Chast’ 2: 26 noiabria 1924 goda – 7 dekabria 1928 goda” [“N.K. Gudziy at the State Academy of Art Sciences: The History of Cooperation. Part 2: November 26, 1924 – December 7, 1928”]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2023, pp. 30–65. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-30-65 (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KGYGUP
УДК 82.09
ББК 83

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ Д.И. ЧИЖЕВСКОГО О С.А. ЕСЕНИНЕ

Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 мая 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-368-395

Благодарность: Автор сердечно благодарит Н.И. Шубникову-Гусеву, доктора филологических наук, главного научного сотрудника Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), за указание на статью Д.И. Чижевского и методическую помощь.
Аннотация: В научный оборот впервые вводится полный перевод с немецкого на русский язык статьи Д.И. Чижевского «“Песнь о хлебе” Есенина», опубликованной в 1956 г. в сборнике его научных трудов. Чижевский был первым, кто посвятил «Песни о хлебе» (1921) специальное исследование, подчеркнув тем самым ее особую значимость. Ученый анализирует основные мотивы стихотворения: мученичество хлеба (зерна) и отравление людей ядом, накопившимся в хлебе из-за жестокости мучителей. Первый мотив отсылает к традициям древнерусской литературы, средневековой польской и немецкой поэзии, тогда как второй, хотя и имеет отдаленные аналогии в славянском и германском фольклоре, в большей степени является оригинальным творением поэта, впечатленного страшными картинами преступлений в своей стране. Чижевский разбирает «литургическую» символику стихотворения, своеобразие ее преломления в духе средневековых пародий и двусмысленных загадок старообрядцев. Творчество Есенина ученый рассматривает в контексте духовной истории Европы, открывает новые источники образности поэта, внося вклад в культурологическое и философское понимание стихотворения.
Ключевые слова: С.А. Есенин, Д.И. Чижевский, «Песнь о хлебе», поэтика, перевод, мученичество хлеба и зерна, символизм, загадки, немецкое литературоведение.
Информация об авторе: Екатерина Ивановна Пузаткина — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Москва, Россия.
E-mail: tikatarina@mail.ru
Для цитирования: *Пузаткина Е.И.* Неизвестная статья Д.И. Чижевского о С.И. Есенине // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 368–395. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-368-395



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

UNKNOWN ARTICLE BY D.I. CHIZHEVSKY ABOUT S.A. ESENIN

© 2024. Ekaterina I. Puzatkina
Independent Researcher, Moscow, Russia
Received: May 22, 2024
Approved after reviewing: June 25, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The author sincerely thanks Natalia I. Shubnikova-Guseva, DSc in Philology, Director of Research (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences) for pointing out the article by D.I. Chizhevsky and for methodological assistance.

Abstract: The article presents the first complete translation of Dmitry Chizhevsky's unknown article (from German into Russian) about Esenin's poem "Song About Bread" (1921), published in 1956 in Chizhevsky's collection of scientific works. The scholar was the first, who started a deep research of the poem, thus emphasizing its special significance. He analyses the principal motifs of the verse: the "suffering," martyrdom of bread (grain), and the poisoning of people by the venom accumulated in the bread from the cruelty of the torturers. The first motif refers to the traditions of Old Russian literature and medieval Polish and German poetry. The second one, although it has distant analogies in Slavic and Germanic folklore, is more likely an original creation of the poet, who was under deep impression by murder and torture in his own country. Chizhevsky analyses the "liturgical" symbolism of the poem, the peculiarity of its refraction in the spirit of medieval parodies, and the ambiguous riddles of the Old Believers. The scholar shows Esenin's creative work in the frame of European spiritual culture. He reveals new sources and roots of Esenin's imagination, making a significant contribution to understanding the philosophy and culture of the great poet.

Keywords: S.A. Esenin, D.I. Chizhevsky, "Song About Bread," poetics, translation, the "suffering," martyrdom of bread and grain, symbolism, riddles, German literary criticism.

Information about the author: Ekaterina I. Puzatkina, PhD in Philology, Independent Researcher, Moscow, Russia.

E-mail: tikatarina@mail.ru

For citation: Puzatkina, E.I. "Unknown Article by D.I. Chizhevsky About S.A. Esenin." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 368–395. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-368-395

Дмитрий Иванович Чижевский (1894–1977) — выдающийся российско-украинский и немецкий историк философии, филолог-славист. Преподавал в университетах Галле, Йены, в Марбургском университете, в Гарварде (США), возглавлял кафедру славистики Гейдельбергского университета, писал на русском, украинском и немецком языках. Основные научные интересы Чижевского были сосредоточены на исследовании взаимосвязей славянской и германской философии и литературы. Наиболее известными являются книги ученого «Философия Г.С. Сковороды», «Гегель в России», «Достоевский — психолог», не менее значимы его труды по древнерусской литературе, литературе славянского барокко, истории украинской и русской литературы, поэтике Н. Гоголя, Ф. Тютчева, А. Белого. Наследие Чижевского и его значение во всей полноте открываются русскоязычному читателю в последние десятилетия во многом благодаря трудам Н.С. Надъярных, В.В. Янцена и Библиотеке-фонду «Русское зарубежье» [4; 10; 11].

Статья Чижевского «“Песнь о хлебе” Есенина» является одним из ранних источниковедческих исследований в зарубежном есениноведении. Она была опубликована в 1956 г., но написана, вероятно, значительно раньше. Известно, что с 1946 по 1949 г. Чижевский на семинарах в Марбургском университете разбирал «Евгения Онегина» А.С. Пушкина и поэзию С.А. Есенина. Один из студентов университета, Людольф Мюллер, вспоминал о Чижевском: «У Есенина ему доставляло удовольствие расшифровывать в беседе с учениками образный язык поэта, черпавший из религиозной традиции, и объяснять “темные места”» [11, с. 302]. В это время ученый работает над книгами «История древнерусской литературы» и «Восточная и западная мистика в эпоху барокко» (к произведениям древнерусской ли-

тературы, славянского и европейского барокко Чижевский обращается при анализе «Песни о хлебе»), собирает материал для книги о русских поэтах, в числе которых был и Есенин. В гейдельбергском архиве сохранилась рукопись неопубликованного сборника его статей: «Russische Dichter: Pusckin – Tjutschev – Gogol' – Dostoevskij – Esenin – Majakovskij», предисловие к которому датировано 1955 г. [10, с. 96].

Д.И. Чижевский был первым, кто посвятил «Песни о хлебе» специальное исследование, подчеркнув тем самым особую значимость стихотворения, которое ранее находилось на периферии внимания критиков и исследователей. Впервые значение статьи Чижевского раскрыла Е.С. Хило в работах, посвященных восприятию творчества Есенина в Германии [7, с. 24–26; 8, с. 110–116]. Исследователь представила подробный анализ статьи с переводом нескольких цитат и сочла, что эта работа ученого послужила истоком зарождения немецкоязычного есениноведения. Предпринимаемый в настоящей статье полный перевод статьи Чижевского дает возможность устранить некоторые неточности, содержащиеся в обзоре Хило. Так, исследователь пишет: «Обращаясь к славянским литературам, ученый упоминает такие произведения, как “Загадка” польского автора А. Морсцтына (A. Morsztyn), “Зерно” его соотечественника Трембеки (J.S. Trembecki)...» [7, с. 25]. Однако Чижевский говорит о том, что стихотворение «Зерно» (Zboże) содержится в антологии польской поэзии эпохи барокко «Сад поэтический» (Wirydarz poetycki), составителем которой является Я.Т. Трембецкий, а в примечаниях предполагает, что «Зерно» и «Загадка» являются произведениями одного автора — Яна Анджея Морштына [12, S. 323, 334].

Для отечественных литературоведов статья Чижевского демонстрирует методологический подход к изучению поэтики зрелого творчества Есенина: посредством глубокого текстологического анализа раскрывается многослойная система его иносказаний. «Песнь о хлебе» по праву считается одним из самых сложных стихотворений поэта, поэтому критики и исследователи предлагали разные варианты его толкования. В комментариях к Полному собранию сочинений А.А. Козловский, делая обзор отзывов на стихотворение прижизненной критики, отмечает «вульгаризаторские схемы и догмы», которые в итоге приводят их авторов к странным выводам [2, с. 566–567]. Н.И. Шубникова-Гусева считает «Песнь о хлебе» одним из лучших стихотворений поэта, выражающих его отношение к современно-

сти и непреодолимую трагедию человеческого существования, а также обнаруживает связь стихотворения с драматической поэмой «Пугачев» (1921) [9, с. 173]. Л.А. Киселева выявляет в «Песне о хлебе» скрытую полемику с идеей Н. Клюева о необходимости человечеству идти «путем зерна», т. е. «следовать великому космическому закону Труда и Жертвы» [1, с. 189]. С.Г. Семенова подчеркивает в «Песне о хлебе» «высокий уровень философского обобщения подспудных натуральных причин злодейства и греха в человеческой природе», «“первородный грех” пожирания, рождающий в людях зло и смерть» [6, с. 136]. По пути выявления типологических связей поэтики Есенина с контекстом мировой литературы, намеченному Чижевским, движется С.В. Кофанов, который, без учета труда предшественника, проводит сопоставительный анализ стихотворения Есенина и баллады «Джон Ячменное Зерно» Р. Бернса. Некоторые наблюдения, связанные с сюжетом «пути зерна» и символикой причастия, и общий вывод Кофанова об отображении Есениным русских реалий XX в. совпадают с представлениями немецкого слависта [3, с. 39–45]. Е.А. Папкова отмечает нетипичность для фольклора звучащих у Есенина отрицательных коннотаций хлеба, находит их истоки в хтонических образах славянского язычества и заключает, что при помощи архаичных поэтических образов новокрестьянские поэты передавали воцарение хаоса в мире и в душах людей из-за голода 1919–1920-х гг., а также разрушение крестьянского космоса [5, с. 74–79]. Книгу «Поэтические воззрения славян на природу» А.Н. Афанасьева, на которую опирается Е.А. Папкова, упоминает в своей статье и Чижевский, рассуждая об основе образности Есенина.

Комплексный и обстоятельный анализ «Песни о хлебе», свободный от схем и догм и учитывающий ее многослойную организацию, еще только предстоит провести современным есениноведам. Наличие в научном обороте полного текста статьи Чижевского позволит получить более ясное представление о своеобразии литературоведческого анализа ученого, проследить за ходом его размышлений и наблюдений, оценить оригинальность трактовок метафор и символов «Песни о хлебе», ее смысловой доминанты. Особый интерес представляет то, что Чижевский рассматривает творчество Есенина в контексте культуры и духовной истории Европы, открывает новые источники его образности, внося вклад в культурологическое и философское понимание стихотворения. Ученый показывает, на какой глубине

нужно искать ключи к разгадке «темных мест» в поэзии Есенина, и прослеживает связь его поэтики со всем богатством культуры славянского и европейского мира.

В статье Чижевский цитирует оригинальные тексты старинных загадок на польском и украинском языках, а также на верхненемецком диалекте. В настоящей статье они приведены на языках оригинала с подстрочным переводом. Свою работу из семи частей Чижевский сопроводил комментариями и дополнением, в которых даны ссылки на разнообразные источники, изучение которых требует отдельного исследования. Ссылки переведены так, как они даны Чижевским, и снабжены пояснениями переводчика там, где это наиболее необходимо.

Приведем полный перевод статьи Чижевского:

«Песнь о хлебе» Есенина

1

«Песнь о хлебе» была написана Есениным, согласно Собранию его сочинений, в 1921 г. В первые трудные годы революции эта «Песнь» звучала как странное признание греховности сначала крестьянства, которое живет за счет «убийства» растений, а затем и всего человечества, которое не может обойтись без растительной пищи. Если вы убиваете животных, чтобы получить пищу, то вы также «убиваете» и растения. Основным источником мотива «убийства растений» являются картины множества преступлений, которые поэт видел тогда в своем окружении, «по всей стране»... Такое радикальное понимание жестокости человека и страданий, которые он причиняет природе своей деятельностью, даже самим своим существованием, необычно в русской поэзии, тем не менее символ «страдающего хлеба» (или зерна) отсылает к более древней традиции, которую мы хотели бы рассмотреть хотя бы в некоторых аспектах. Но сначала давайте вспомним «Песнь» <...>*.

Первый мотив этого стихотворения — «страдания» хлеба и зерна — традиционен. Но с ним Есенин связывает второй мотив: люди отравлены

* Далее Д.И. Чижевский приводит полный текст «Песни о хлебе» Есенина на русском языке с собственным подстрочным переводом на немецкий. Здесь и далее знаками *, ** и т. д. отмечены примечания переводчика. — *Е.П.* Сноски в тексте, обозначенные цифрами, принадлежат Чижевскому.

ядом злобы, накопившимся в хлебе от жестокости мучителей. Вероятно, у этого мотива существуют лишь довольно отдаленные аналогии.

2

Предыстория первого мотива сложна, но она напрямую ведет к разгадке стихотворения Есенина. Мотив мученической смерти растения или семени растения широко представлен в той же русской литературе. Прежде всего следует вспомнить перевод М.Л. Михайловым стихотворения Бёрнса «Джон Ячменное Зерно»[1]:

Когда-то сильных три царя
Царили заодно —
И порешили: сгинь ты, Джон
Ячменное Зерно!

Могилу вырыли сохой,
И был засыпан он
Сырой землею, и цари
Решили: сгинул Джон!

Пришла весна тепла, ясна,
Снега с полей сошли...
Вдруг Джон Ячменное Зерно
Выходит из земли.

И стал он полон, бодр и свеж
С приходом летних дней;
Вся в острых иглах голова —
И тронуть не посмей!

Но осень томная идет...
И начал Джон хиреть,
И головой поник — совсем
Собрался умереть.

Слабей, желтее с каждым днем,
Все ниже гнется он...
И поднялись его враги...
«Теперь-то наш ты, Джон!»

Они пришли к нему с косой,
Снесли беднягу с ног,
И привязали на возу,
Чтоб двинуться не мог.

На землю бросивши потом,
Жестоко стали бить;
Взметнули кверху высокó —
Хотели закружить.

Тут в яму он попал с водой
И угодил на дно...
«Попробуй, выплыви-ка, Джон
Ячменное Зерно!»

Нет, мало! взяли из воды
И, на пол положа,
Возили так, что в нем едва
Держалася душа.

В жестоком пламени сожгли
И мозг его костей;
А сердце мельник раздавил
Меж двух своих камней.

Кровь сердца Джонова враги,
Пируя, стали пить,
И с кружки начало в сердцах
Ключом веселье бить.

Ах, Джон Ячменное Зерно!
Ты чудо-молодец!
Погиб ты сам, но кровь твоя —
Услада для сердец.

Как раз заснет змея-печаль,
Всё будет трынь-трава...
Отрет слезу свою бедняк,
Пойдет плясать вдова.

Гласите ж хором: «Пусть вовек
Не сохнет в кружках дно,
И век поит нас кровью Джон
Ячменное Зерно!»

Через несколько лет после того, как стихотворение Есенина было написано и опубликовано, то же произведение Бёрнса перевел С. Маршак[2].

Однако этот мотив встречается и в более раннем русском стихотворении на случай, написанном В.А. Жуковским в 1831 г.: в нем описывается «страдание» платка фрейлины императрицы, который та потеряла. Поэт (сам Жуковский) находит его и жертвует в лотерею. Этому сюжету предшествует рассказ о конопле, из которой соткан платок. В этой предыстории мы встречаем те же метафоры, те же образы «мученичества конопли» <...>*.

Очевидно, что стихотворение является вариацией на ту же тему «мученичества растения» (Жуковский, как ни странно, считает, что тонкая льняная ткань создается из конопли). Основная метафора стихотворения легко открывается читателю уже в самом заглавии (впрочем, как и у Есенина, и у Бёрнса — «Песнь о хлебе», «Джон Ячменное Зерно»). Далее следуют еще семь строф, описывающих судьбу носового платка. Жуковский, знаток английской литературы и переводчик многих стихотворений английских поэтов (Грей, Томсон, Голдсмит, Драйден, Саути, Томас Мур, Байрон, Вальтер Скотт, Томас Кэмпбелл и т. д.), вероятно, знал стихотворение Бёрнса. Но он мог быть вдохновлен и другими образцами (об этом см. ниже).

* Далее Чижевский приводит с небольшими изъятиями текст стихотворения В.А. Жуковского «Исповедь батистового платка» на русском языке.

Однако существуют значительно более древние славянские стихи с образами, которые гораздо ближе к произведению Есенина. Это два стихотворения в стиле польского барокко. Во-первых, «Загадка» Анджея Морштына[3]:

GADKA
Patrz, niewdzięczniku, patrz na tego, ktory
żebyć dał żywot, zstąpił z swoi gory
i w cierniem wieńcu od ziemie wyniesiony,
na drzewie przywdział ubior pogardzony.
Potym końca swej doszedszy natury,
jest od podłego gminu gęstej chmury
jęty, związany, biczowan, stłuczony,
wsadzony nawet do podziemnej brony,
gdzie, bywszy przez czas, znowu zmartwychwstaje.
Ażebyć żywot przywrócił swą sprawą,
dał sobie głowę zgruchotać łaskawą.
Ej, obroć k niemu usta, boć on daje
zdrowje, on w tobie duszne siły mnoży,
on cię obżywia, choć nie jest Syn Boży.

[ЗАГАДКА
Смотри, неблагодарный, смотри на того, который,
чтобы жизнь дать, сошел со своей горы
и, в терновом венце от земли вознесенный, —
на дереве, облаченный в одежду презренную.
Дойдя до конца своей природы,
Он подлым обществом простолюдинов хмурых
Связан, уязвлен, бичеван, изранен,
даже помещен в подземную темницу,
где, пробыв некоторое время, он снова воскресает.
Чтобы снова жизнь свою восстановить,
Он позволил размолоть свою голову.
Обрати к нему уста свои, ибо он дает тебе
здоровье, он дает силы твоей душе,
он оживляет тебя, хоть он и не есть Сын Божий.]

«Загадка», конечно, не предполагает расшифровки отдельных метафор, она скорее группирует их так, чтобы они, хотя и не буквально, по-видимому, отражали историю страданий Христа. Некоторые метафоры (*в терновом венке, чтобы жизнь восстановить...*) не совсем точны. История зерна начинается с «конца»: с сушки на деревянной решетке, с обмолота и т. д.

В один ряд с «Загадкой» Морштына можно поставить другое стихотворение примерно того же периода, сохранившееся до нашего времени в антологии польской поэзии в стиле барокко «Сад поэтический» (*Wirydarz*) под редакцией Я.Т. Трембецкого. Это длинное стихотворение помещено в сборнике в разделе загадок под заглавием, которое сразу выдает отгадку, — «Зерно»[4].

Текст стихотворения следующий:

Zboże
Wprzod muszę, być w wiezeniu, niżeli ożyję,
i nie mogę żyć jeśli wprzod dobrze nie zgniję.
Matka mię bez pomocy mej nad przyrodzenie
nie urodzi, i moje cudowne rodzenie,
żem sobie sama wzrostem, początkiem, powstaniem,
lepiej niźli rodzeniem nazwiesz zmartwychwstaniem.
Trupa mego matce mej przynioszą, a ona
na grób mój litosciwe otwiera ramiona
z ktorego niezadługo na świat zaś wychodzę,
ale się już z bliźnięty, a nie sama rodzę.
W niej mam grob, w niej i żywot, w niej pokarm i szaty;
mroz mi choć nagiej nie strach, a kiedy kosmaty
przywdzieję kożuch, wtenczas na mię nie naciera.
Gdzie mie niemasz, tam się mie lud bardziej napiera
a mie zaś ledwo kijem wykołaczą z domu,
póki kijem ne wezmę, nie zgodnam nikomu.
Jedne mam tylko nogę, rozum w głowe noszę,
weselszam gdy ją zwieszę, niż gdy ją podnoszę.
Małam rzecz a ogromne na mie wojska zwodzą,
ktore ostro krzywymi orężmi mi szkodzą.

Ani mi to obroni, choc mam do obrony
dom złotymi spisami zewnątrz otoczony.
A tak mój nieprzyjaciel okrutny i srogi,
że matce mojej ledwie zostawi me nogi.
Ostatek sobie zbierze, część zwierzom rozrzuci,
im mię barziej morduje, tym się mniej zasmuci.
Nakoniec mię przez wszytkie utrapi żywioły:
wodą mię a nie ogniem obroci w popioły,
rozrzuca po powietrzu i tłucze po ziemi,
w ogień wrzuci, dopiero męczeństwy takimi
zniszczona tyranowi tak płaczę tę sprawę,
że mu za śmierć oddaję i żywot i strawę.

[Зерно
Прежде чем ожить, я должен побывать в тюрьме,
и я не смогу жить, если сначала не сгнию как следует.
Мать меня без помощи моего ростка
не родит, и чудесно мое рождение,
и я сам — подъем, начало, восход,
это лучшее, чем рождение, называется воскрешением.
Мой труп приносят к моей матери, а она
раскрывает милосердные объятия пред моей могилой,
Из которой я вот-вот появлюсь на свет
вместе с близнецами, она рожает не сама.
В моей могиле и жизнь, и пища, и одежда;
Я не боюсь мороза, хоть и наг, и, когда косматый
надеваю тулуп, он не давит на меня.
Где меня нет, там люди давят меня сильнее.
И меня выколачивают из дома палкой,
пока не возьмут палку, я никому не даюсь.
У меня только одна нога, я ношу свой разум в голове,
Мне веселее, когда я вешаю ее, чем когда поднимаю.
Малая вещь, но великим войском выходит на меня
и острым, кривым оружием меня сражает.
И не защитит меня, хотя я должен защищаться,

Дом, окруженный снаружи золотыми спицами.
И так враг мой жесток и суров,
что матери моей едва оставляет мои ноги.
Он соберет последнее и разбросает зверям,
чем больше он убивает меня, тем меньше скорбит.
Наконец, он поразит меня всеми стихиями.
Он обратит меня в прах водой, а не огнем,
Он разбросает меня по воздуху и разобьет о землю,
В огонь он бросит меня; только такими муками
уничтоженный тираном, я плачу ему тем,
что за смерть отдаю и жизнь, и пищу.]

Эта загадка, правда, несколько отличается по своей метафоричности от образов страданий Христа, но в любом случае она создает впечатление, что здесь речь идет о мученике, отплатившем за зло добром. Эту же метафору мученичества украинский поэт Иван Франко в начале XX в. применил к сельди в «Страданиях св. Сельди» (*Straždannja i mućenyctwo sv. Seledija*) и к жизни свиньи (*Domestika*).

У нас есть еще одно славянское произведение аналогичного содержания, но еще более раннего периода — это сербское «Мученичество благословенного Винограда» (*Muka blafonoga Grozdifa*), — сохранившееся в рукописях XVI–XVII вв., но, вероятно, еще более древнее, предположительно представляющее собой перевод с греческого[5]. Это произведение принадлежит к другой традиции — пародиям на судебные процессы, к которым в русской литературе относятся повести о Ерше Ершовиче и «Шемякин суд»[6]. Император — это Груша, подобным образом зовут и его сановников (разнообразные фрукты). Святой Виноград (Grozdie) выступает с иском против клеветников и убийц. Овощи (снова названы имена) выдвигают против них встречный иск. Тогда император (Груша) выносит приговор: Виноград должен быть повешен на криво стоящем дереве, ему нужно отрубить голову ножом, отнести в погреб и там со всей силы бить кулаками, а его кровь должна храниться в каком-нибудь прохладном месте. Вся метафорика сразу же раскрывается в конце, когда «кровь св. Винограда» превращается в вино. Произведение завершается размышлением о потреблении вина и его различных эффектах.

3

Уже в ряду упомянутых произведений можно увидеть соединение различных источников. Начнем с того, что все они, с одной стороны, являются пародиями, с другой — загадками, иногда отчасти такими, которые подсказывают читателю неправильные отгадки. При этом в их содержании так или иначе присутствуют описания страданий Христа или мучеников. В некоторых из них подробности этих описаний приводятся с помощью метафоры, которая сразу же угадывается при упоминании рассматриваемого предмета (виноград в сербском тексте, конопля у Жуковского, зерно у Есенина), в других случаях (именно в загадках) их смысл остается скрытым. Это приводит нас к поэтическим произведениям Средневековья и Нового времени, которые, не будучи загадками, все же не раскрывают свою символику. Таким образом, они заимствуют прием загадки. И эти загадки предполагают знание определенных концепций и понятий новозаветной истории и христианской литургии.

Сама метафорика хлеба и вина, которые приносят человеку жизнь и насущную пищу, показывает, что здесь мы имеем дело с литургической символикой: причастием тела и крови Христовых, в котором во всех христианских конфессиях используются хлеб и вино. И этот символизм, конечно, встречается не только у славян и не только в словесном искусстве. Приведем несколько примеров.

Возьмем немецкие сборники загадок. Там мы находим, например, следующую:

Я, наверное, самое полезное существо на земле,
поэтому меня замучили,
я должен сначала выдержать прут и колесо,
а потом я должен набрать воды и пройти через огонь.
Но все мучения, которые мне причинили,
закончатся ножом и зубом.

Записанная Воссидло в Мекленбурге, эта загадка также известна в Восточной Пруссии. Но там тема «мученичества растения» будет перенесена и на другие растения и предметы, например, на лен:

Когда я был молод и красив,
я носил голубой венец;
когда я был стар и околел,
мне повязали ленту на талию;
потом меня связали и били.
[и несли на руках император и царь]*.

Более современным вариантом является перенос... на кофе:

Меня сотрут в порошок,
будут трясти, обрушивать потоки
на мою пыль и прикажут ей сесть.
Бульон должен растворить комочки.

Вариацией на ту же тему, вероятно, можно назвать и нижненемецкую загадку, связанную с пером для письма:

Sei sniden mi den Buk up,
und nehmen mi de Seel rut;
sei gewen mi wat tau supen,
und laten mi dormit lupen.

[Мне отрезают макушку
и забирают мою душу;
Мне дают что-нибудь поесть,
А потом дают похлебать].

Со славянскими загадками, подсказывающими неправильное решение «Христос», ближе всего соотносится старая загадка:

Es ist von oben herab kommen,
hat vill Leydens an sich genommen,
von Hitz, Keltd und Beschneyden.

* Последняя строка помещена в квадратные скобки Д.И. Чижевским.

Noch vill meer must es leyden.
Hot nit lang doheym gesogen,
in die Frembt ist es gezogen
mit Fiech vnd Leutten so es bet,
sein Leger waren nit linde Bet.
Lust noch Freud es nie begert,
30 Pfennig was er wert.
Verkaufft, gefangen, gebunden ward
es hart geschlagen, gezigen, gefurt manch Fart,
ein Kreutz gemacht, daran gespert,
niemand ward funden, der do wert.
Sein Seit verwondt vnd ander Glider,
nirgend geschont hoch oder nider,
daraus flossen heilsam Bronnen,
in der Finster gantz on Sonnen.
Einem yeden Menschen zu gut,
der sich dar zu schichenn thut.

[Оно спустилось сверху
и претерпело много страданий
от жары, холода и снега.
Но еще многое предстоит претерпеть.
Жара недолго его мучала,
Оно вышло на открытое пространство,
где была рыба и люди, о которых оно молилось.
Его лежанка не была липовой кроватью.
Он не испытывал ни удовольствия, ни радости,
Его продали за 30 пфеннигов.
Им торговали, его ловили, связывали,
его били, укрощали, переходили с ним вброд,
Сделали крест, его кололи шипы,
Но не было никого, кто бы его стоил.
Он был ранен в бок и в конечности,
Не было ему пощады ни от высокого, ни от низкого,
Из него текли целебные фонтаны,

Из темноты на солнечный свет.
На благо каждого человека,
кто укроется в нем.]

Отгадка неожиданна: винная бочка. В рукописи содержится точное объяснение всех деталей[7].

Однако религиозное искусство знает еще одно использование этого мотива. Тайная Вечеря и слова Христа «Я есмь лоза» (Ин. 15: 1–5) привели к мысли отнести этот символ к страданиям Христа. Так появились изображения «Христос в винном прессе». Одно из таких обнаруживается уже в рукописи «Сад наслаждений» (*Hortus Deliciarum*) Геррады Ландсбергской. Дальнейшие вариации этого мотива довольно разнообразны. Иногда Христос изображен в виде рабочего, утаптывающего виноград, иногда он появляется в давильне, верхняя доска которой давит ему на плечо. Таким образом, на подобных изображениях Христос — это виноград, чей сок-кровь используется для причастия.

Существует множество гравюр на дереве XV в. с изображениями Христа в винном прессе, а в XVII в. они превратились в странные изображения, на которых Христос изображен лежащим под винным прессом, а его кровь вытекает в виде вина через трубку и используется для причастия[8].

Еще один вариант растительной символики — это часто встречающийся в эмблематических книгах XV–XVIII вв. образ растения, роняющего свои семена на землю, с подписью «Я ожидаю будущей жизни» или чем-то подобным[9].

Эта традиция загадок и живописных изображений естественным образом приходит и к славянам.

4

Изображение Христа в виноградном прессе встречается только у западных славян. Мне известна лишь одна картина такого рода в музее в Банска-Бистрице (Нойзоль) в Словакии. При этом существует много загадок различного содержания, в которых используются образы мученичества святых.

К сожалению, русские загадки, так или иначе затрагивающие религиозные вопросы, в большинстве своем раньше не публиковались, поскольку

подвергались церковной цензуре; после революции они и вовсе были исключены из немногочисленных опубликованных сборников загадок. У нас есть лишь несколько примеров, которые намекают не столько на мученичество, сколько на войну, например: снопы в поле — это мертвые воины, как в «Слове о полку Игореве», напр.:

1. На поле ногайском, на рубеже татарском
лежат люди побиты, у них головы обриты.
(Варианты: лежат мужики убитые, брюха распороты).

Следующая загадка создает впечатление, что это перевод указанной выше немецкой загадки <...>*:

2. Режут меня, вяжут меня,
бьют нещадно;
пройду огонь и воду —
а конец мой: нож да зубы.

Другая загадка более подробна:

3. Бьют меня палками,
жмут меня камнями,
жгут меня огнем,
режут меня ножом.
А за что меня так рубят,
что все меня любят.

Намек на страдания мученика (возможно, Христа) можно увидеть только в следующей загадке:

4. Меня бьют, колотят, режут,
а я все терплю —
людям добром плачу.

* Здесь Чижевский дает ссылку на страницу, где помещена загадка «Я, наверное, самое полезное существо на земле...».

Опять же существуют варианты, в которых «страдания растения» переносятся с зерна на другие предметы — например, на льняную скатерть:

5. Били меня, били,
колотили, колотили,
клочьями рвали,
по полю валяли,
под ключ запирали,
на стол сажали.

Наконец, на перо для письма:

6. Голову срезали, сердце вынули,
дают пить, велят говорить[10].

Интересна одна украинская загадка, в которой упоминание «семи мук», возможно, отсылает к «Семи скорбям» Богоматери:

Не живу, не гуляю, а сім бід знаю і від ножа умираю.

«Семь мук» объясняются так: зерно сеют, обмолачивают, измельчают, из муки делают тесто, тесто замешивают, пекут и едят хлеб (sijut', molotjat', meljut', rozcynjajut', misjat', pecut', jidjat')[11].

Если рассматривать стихотворение Есенина как стихотворение-загадку, то лучше всего рассматривать ее в ряду стихотворений-загадок старообрядцев или сектантов, любивших задавать сложные вопросы, на которые поначалу невозможно дать ответ, либо которые предполагают два разных ответа[12].

Идея мученической смерти хлеба отнюдь не нова. Уже в памятнике XIII в. «Моление Даниила Заточника» мы встречаем, хотя и в более поздних рукописях (памятник дошел до нас исключительно в таких), предложение, которое четко выражает эту идею:

Пшеница бо много мучима хлѣбъ чистъ является.
(Измученная пшеница дает чистый хлеб)[13].

Более того, даже славянское слово «мукá» совпадает со словом «мýка»[14], так что идея о мученичестве хлеба древняя и в поэзии Есенина обретает только новую форму.

5

Но можем ли мы с уверенностью сказать, откуда Есенин черпает основу образности, на которой построено его стихотворение? К счастью, поэт сам ответил на этот вопрос. Уже в 1920 г. он опубликовал брошюру «Ключи Марии» (Москва), в которой, возможно, в целях самозащиты, указывает источник своих метафор, казавшихся тогдашним читателям и критикам чересчур оригинальными, — источник этот — народные загадки.

Об этом пишет Устинов в своих воспоминаниях о Есенине[15], тот же прием в поэзии Есенина отмечает и Асеев[16]. Б. Нейман[17], который посвятил работу образности («эйдология») Есенина, высказал предположение, что поэт находился под влиянием трудов авторов мифологической школы (Афанасьев, А. Котляревский).

Своеобразие поэтики Есенина состоит в том, что для элементов пейзажа он использует метафоры и сравнения, взятые из повседневной крестьянской жизни: луна — это хлеб, береза — девушка, дождь (*златоколенный*) «пляшет», но, главным образом, в самых разных ипостасях выступают домашние животные. Во многих случаях образы Есенина соответствуют метафоре загадки. Когда он пишет: «Солнце как кошка… лапкой золотою трогает мне волосы», на ум приходит следующая загадка: белая кошка лезет в окошко — отгадка: солнце (или точнее: солнечный свет)[18].

Метафоры такого рода и раньше спорадически использовались в русской поэзии, но не «крестьянскими поэтами», которые без исключения были менее одаренными подражателями, а, например, А. Меем[19]. Но когда Есенин использует такие метафоры, как звезды — рыбы, облако — конь и т. д., можно действительно вспомнить о мифологических фантазиях Афанасьева и подумать о том, что Есенин мог взять фольклорный материал из его содержательной работы о славянской символике природы. Некоторые метафоры не удивительны, они пришли из народных песен (снег — лебеди и т. д.).

Рассматриваемое стихотворение-загадка Есенина относится к особой группе, а именно к «загадкам с двойным смыслом». Это те, которые подска-

зывают ответ, отличный от настоящего, чтобы запутать. Среди них распространены загадки, которые содержат непристойный намек, в то время как намек не соответствует действительности, или такие, которые, казалось бы, имеют религиозный смысл, но на самом деле обозначают противоположное или непристойное[20]. В последнюю группу входят и загадки, с которыми связана «Песнь» Есенина.

6

Откуда же взялся второй мотив «Песни о хлебе» — «отравление», а именно духовное, нравственное отравление крестьян, поедающих «трупы» замученного зерна? Этот мотив, вероятно, является оригинальным творением поэта, хотя скорее всего тоже имеет определенные истоки. Во-первых, здесь, вероятно, присутствуют идеи вегетарианцев: Есенин переносит на растительную пищу то, что идеологические вегетарианцы всегда говорили о потреблении мяса. Поэт, должно быть, заметил параллель между потреблением мяса и растений:

> животное — «убийство» животного — потребление мяса — «отравление»
>
> растение — «мученичество» растения — потребление растений — действие растительной пищи

Однако мысль об отравлении могла быть взята и из народного предания, которое обработал Толстой, — «Как чертенок краюшку выкупал». Содержание этого рассказа, как известно, таково: чтобы ввести крестьянина в грех проклятия, чертенок крадет у него еду: краюшку хлеба. Однако крестьянин прощает вора. Получилось, что, украв, чертенок совершил хороший поступок. Теперь он должен это искупить. Нанявшись к крестьянину в работники, он учит его курить вино. Главная часть легенды состоит в наблюдении старого черта за пьянством крестьян: сначала они веселятся и льстят друг другу, затем начинается драка, и, наконец, они пьяные лежат в уличной грязи; чертенок подмешал в вино лисью, волчью и свиную кровь, и пьющие отравляются этим. Эта притча представляет собой переработку различных народных легенд о происхождении алкоголя. Подобные легенды существуют и о происхождении картофеля: говорили, что это растение тоже

возникло в связи с тяжким грехом, и поэтому употребление картофеля является признаком морального разложения или вызывает его. Другие легенды подобного рода касаются табака, «травы, проклятой Богом». Табакокурение считалось у старообрядцев тяжким грехом, и среди них бытовало множество легенд, мотивирующих запрет на курение, которые также были опубликованы.

Есенин, возможно, знал переработку Толстого, но ему могли быть известны и легенды из устных традиций или из более старых публикаций. Небольшая деталь, возможно, также подводит нас к другому, немецкому, источнику: «яйца злобы» в желудке человека напоминают об одном рассказе И.П. Гебеля из «Рейнского сундука с сокровищами» (Rheinischen Schatzkästlein)*, в котором дракон обжорства откладывает свои яйца в желудке обжоры. Рассказы Гебеля входили в русские школьные учебники, и, возможно, Есенин познакомился с ними в школе. Во всяком случае, происхождение второго мотива «Песни» — отравление людей ядами порока, которые, как предполагается, содержатся в хлебе, — нельзя определить с полной уверенностью. Но отчасти близкие мотивы встречаются в фольклоре.

Однако стихотворение очень типично для Есенина и в другом отношении. Некоторые строки содержат больше слогов, чем требует форма стихотворения (строки 21 и 27), есть неточные рифмы (поутру — труп, земле — телес, яств — класть, окрасив — мясо) и даже ассонансы (жестокость — колосья, катафалках — гаркнув, встанет — зубами, тесто — белесый, как осень — колосья). Отдельные смысловые образы также типичны: первые строки задают тему стихотворения, сравнение «серп режет колосья... как под горло режут лебедей» задает тон дальнейшим сравнениям и метафорам, их смысл можно предугадать. «Августовская дрожь поля поутру» поначалу кажется намеком на холод, но контекст придает дрожи значение «дрожь от страха», потому что каждый сноп лежит как труп (см. загадку выше, в которой павшие воины — это снопы, как и в «Слове о полку Игореве»). «Телега — катафалк» и «склеп — овин» — метафоры, относящиеся ко всему контексту произведения. Возница, совершающий обряд погребения, — типичный для Есенина намек на литургию[21]. Снопы, которые голо-

* Чижевский имеет в виду сборник рассказов и календарных историй И.П. Гебеля „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“.

вами «стелют по земле», — это еще одна отсылка к «Слову о полку Игореве» (см. выше). «Людоедка-мельница» перемалывает зерно зубами, в то время как человек перерабатывает хлеб «жерновами» (в процессе пищеварения, поскольку жернова, по Есенину, находятся в кишечнике человека). Это также типичный для загадки прием: обмен характеристиками или составными частями между двумя объектами; при таком переносе образы сразу превращаются в метафоры.

Основной образ стихотворения — это, безусловно, причастие. Только причастие здесь одновременно является и отравлением. Возможно, поэт имел в виду образ какого-нибудь «сатанинского причастия». Или он просто использовал здесь прием упомянутых выше двусмысленных загадок[22]. В его «загадке» положительный образ причастия, соответствующий общепринятому представлению, превращается в отрицательный, и, следовательно, ожидания читателя не оправдываются, как и в случае с указанными выше загадками, имеющими двоякий смысл. «Песнь о хлебе» — это настолько пессимистическая символическая характеристика крестьянской России и крестьянской революции, насколько это возможно, поскольку поэт, очевидно, видит перед собой «шарлатанов, убийц и злодеев» во время написания поэмы (1921 г.)... Вот почему это стихотворение не вошло в советские сборники поэзии Есенина. Знаменательно, что такой образ России времен крестьянской революции был создан автором, который хотел быть крестьянским поэтом.

В любом случае, эта картина с ее странным символизмом впечатляет больше, чем большинство «реалистических» описаний.

Примечания

[1] Текст стихотворения Бёрнса следующий: <...>*.

Перевод Михайлова был опубликован в журнале «Современник», 1856, 6.

[2] Перевод Маршака лучше, чем перевод Михайлова. <...>**

[3] А. Морштын. Избранная поэзия (Wybér poezji), под редакцией Я. Дюр-Дурски (Варшава, 1949), с. 82.

* Далее Чижевский приводит оригинальный текст баллады Р. Бёрнса на английском языке.

** Далее Чижевский приводит текст баллады Р. Бёрнса в переводе С.Я. Маршака на русском языке.

[4] Сад поэтический (Wirydarz poetycki), под редакцией А. Брукнера, том I (Львов, 1910). С. 221, № 445*. Автором, возможно, является тот же А. Морштын.

[5] Под редакцией Дж. Даничича, Starine, II (1870), с. 311–312**.

[6] См. в этом сборнике эссе «Маяковский и Кальдерон».

[7] Загадки взяты из следующих источников: Воссидло. Мекленбургские народные традиции, I (Висмар, 1897), с. 139, № 482; О. Фроммель. Немецкие загадки (Лейпциг, 1902), с. 11, № 63; Немецкая книга загадок (Инзель); А. Бонус. Загадки, I (Мюнхен, 1907), с. 112; Петш. Новые материалы о народных загадках, Палестра, IV (Берлин; 1899), с. 43, эта загадка взята из рукописной Страсбургской книги загадок, об этом см. там же, стр. 7 и далее. Вариант из Восточной Пруссии под ред. Фромма гласит:

Я, наверное, самая прекрасная для тебя вещь на земле,
но ничто не сравнится с тем, как меня замучают.
Я должен сначала пройти через дубинку и колесо,
я сейчас должен пройти через воду, а потом через огонь;
и все это закончится ножом и зубом.

Ангелус Силезиус сравнивает мученичество Св. Игнатия с перемалыванием зерна, Херувимский странник, III, 154***.

[8] О Герраде Ландсбергской см. Х.М. Энгельгардт. Геррада Ландсбергская (Штутгарт, 1818); гравюры на дереве XV в. описаны у В.И. Шрайбера, Справочник о гравюрах на дереве и металле XV века. Гравюры на дереве, том II (Лейпциг, 1926). №№ 841–7 (10 гравюр на дереве), две репродукции. См. также Э. Вишер. Гравюры XV века (Страсбург, 1912); О. Вейгман. Гравюры на дереве из маленькой золотой книги 1450 года (Мюнхен), гравюра XXVIII, и Ф.М. Хабердитцль. Однолистовые гравюры XV века (Вена, 1920), XLII.

[9] Об эмблематических изображениях см. мою книгу «Философия Г.С. Сковороды» (Варшава, 1934), гравюра III, 6 из книги И. Камерариуса Этико-политические символы и эмблемы. Четвертая центурия (Майнц, 1697), № 100 (см. также № 84).

[10] Эти загадки взяты из: № 1: Сборник Даля «Пословицы русского народа» (1862), с. 1075; № 2: М. Рыбникова. Загадки (Москва – Ленинград, 1932), № 1423 (Ярославль), аналогичные в № 1424–5; № 3: Рыбникова, с. 89, № 268, белорусская параллель — с. 193, № 195; № 4: Рыбникова, № 1428–9; № 5 и 6: Садовников. Загадки русского народа (СПб., 1876), №. 1300 и по указателю****.

* Речь идет о книге: *Trembecki T.T.* Zabytki piśmiennictwa polskiego. Wirydarz Poetycki. Wyd. A. Brückner, I, Lwów. 1910.

** Имеется в виду издание Югославянской академии «Starine», кн. II. Загреб, 1870.

*** Имеется в виду книга немецкого христианского мистика, теолога и поэта эпохи барокко Йоханнеса Шеффлера (псевдоним — Ангел Силезский) «Херувимский странник». См.: Силезиус Ангелус. Херувимский странник (остроумные речения и вирши) / пер. с нем. Н.О. Гучинской. СПб.: Наука, 1999. 506 с.

**** См.: *Даль В.И.* Пословицы русского народа: сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, загадок, поверий и проч. М.: Имп. О-во истории и древностей рос. при

[11] Украинские загадки из собрания М. Номиса (Симонова) «Украинские присказки, поговорки...» (СПб., 1864), с. 301, № 380*.

[12] В. Мочульский «Голубиная книга», Русский филологический вестник, XVII–XVIII (1887) (и отдельно).

[13] Моление Даниила Заточника, подг. к печати Н. Зарубин (СПб., 1932), с. 68.

[14] Фасмер. Русский этимологический словарь, I, с. 173.

[15] Устинов в коллективном издании «С. Есенин. Сборник статей» (1926), с. 78**.

[16] Н. Асеев. Печать и Революция (1922), 8, с. 40.

[17] Б. Нейман. Источники эйдологии Есенина, Художественный фольклор, IV–V (1929), с. 204–217***, см. там же, I (1926), с. 34, 37.

[18] Метафорика Есенина заслуживает особого внимания. Вот лишь несколько примеров: капустные грядки красной водой поливает восход — зори в струях озера свой выткали узор — рассвет рукой прохлады росной сшибает яблоки зари — как метель черемуха машет рукавом — машет саваном пена с озер — на небесном синем блюде желтых туч медовый дым — заря на крыше, как котенок, моет лапкой рот — на грядки... рожок луны по каплям масло льет — и горстью смуглою листвы последний ворох кидает ветер вслед из подола — чешет тучи лунный гребень — ягненочек кудрявый, месяц гуляет в голубой траве — прибрела весна, как странница, с посошком, в лаптях берестяных — золотой метелкой ветер расчищает мой ровный путь — золотою лягушкой луна распласталась на тихой воде — лошадиную морду месяца схватить за узду лучей, и т. д. Однако следует сказать, что несколько сотен таких «крестьянских» или «деревенских» метафор можно найти в предшествующей литературе: например, если восхититься метафорой дождик с сонмом стрел, то можно вспомнить, что капли дождя сравниваются со стрелами уже в «Изборнике» (1076), или когда читаешь вечер, свесившись над речкою, полощет водою белой пальцы синих ног, то вспоминается фраза Тютчева: и сладкий трепет, как струя, по жилам пробежал природы, как бы горячих ног ея коснулись ключевые воды («Вечер»), и т. п.

[19] См. такие метафоры, как: ветер по дуброве серым волком рыщет — ветер с листьев воду веником сметает — месяц... засветил обломком перстня золотого — солнце... венец-лучи с себя скинуло, ... убрус, шитый золотом, сбросило — ночь окошко давно занавесила — зорька... не в приборе и без алого повойника — ветер с поясом играет, с синим поясом-рекой, и т. д. См. диссертацию Г. Хербста «Исследования стихов А. Мея» (Галле на З., 1943).

Моск. ун-те, 1862. 1095 с.; *Рыбникова М.А.* Загадки. М.; Л.: Academia, 1932. 486 с.; *Садовников Д.Н.* Загадки русского народа: Сб. загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1875. 332 с.

* Речь идет о книге: *Номис М. (М. Симонов).* Українські приказки, прислівъя і таке инше. СПб.: В друкарнях Тиблена и комп. и Кулиш, 1864. 304 с.

** Речь идет о книге: Памяти Есенина / Всероссийский союз поэтов. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1926. 269 с.

*** См.: *Нейман Б.* Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V.

[20] К рассказу Л. Толстого см. текст легенды, опубликованной в «Памятниках» Г. Кушелева-Безбородко, I (1860), с. 137 (под редакцией Н.И. Костомарова), а также «Народные русские легенды» Афанасьева (Лондон, 1859). Рассказ Толстого вышел в 1886 г., в том же году он предпринял попытку создания народного театра. Н. Гудзий считает, что непосредственным вдохновением для Толстого послужила «лубочная картинка», датированная 1880 г. (Собрание сочинений Толстого, Академическое издание, т. XXVI (1936), с. 673 и далее)*.

[21] Слова *молитва, молиться, обедня, заутреня, вечерня, панихида, ладан, четки, кадить, лампадки, колокола, купол, монастырь, инок, схимник, свечки, звоны* встречаются в стихах Есенина чрезвычайно часто почти до конца его творчества. См. такие метафоры, как: запах ладана от рощи ели льют — и вызванивают в четки ивы, кроткие монашки — на дворе обедню стройную запевают петухи — хаты — в ризах образа — мелкий дождь своей молитвой ранней еще стучит в оконное стекло — и мыслил и читал я по Библии ветров — галочья стая на крыше служит вечерню звезде — сердце свечка за обедней Пасхе массы и коммун (!), и т. д.

[22] См. цитируемую выше работу Петша и особенно Г. Дестуниса «Очерки греческой загадки», Журнал Министерства народного просвещения, 1890, 7–8, где приведены примеры двусмысленных загадок из Древней Греции и Византии; см., в частности, № 7, с. 79, № 8, с. 264 и далее, 276 (загадки христианской эпохи).

Дополнение

Возможно, та же символика лежит в основе «Кровавого хлеба» Ю. Тувима (Произведения, I, 1955, с. 92**).

К с. 326 и 334: древние боги также спускались в давильню; см., например, цитируемую Авлом Геллием анакреонтическую Песнь XIX, 9, 6***.

К с. 324: Два стихотворения Франко опубликованы в его сборнике стихов «Мой Измарагд» в 1898 г. («Доместика» тогда называлась «Un coeur simple»). Сейчас эти стихи напечатаны в Собрании сочинений Франко (Сочинения, том XI, Киев, 1952, с. 103–6 — *Сельдь*, с. 102 — *Доместика*). Во 2-м издании Измарагда Франко добавил к «Доместике» следующий эпиграф: «Надпись на обложке одной старой рукописи: Бѣ нѣкое созданіє ину главу имуще. И разгнѣвася дому владыка и всади ю в темницю. По многих же днех изведоша ю и заклаша и распяша на древѣ. Ризы ея огнем сожегошася, плоти же и крови ея вси причастихомся». Если Франко действительно нашел эту загадку «на обложке ста-

* Чижевский ссылается на комментарий к 26 тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого. М.: Худож. лит., 1936. С. 673–674.

** Чижевский имеет в виду издание: *Tuwim J.* Dziela. Warszawa: Czytelnik, 1955. 367 с.

*** Источники, содержащие изображения Христа в винном прессе, которые упоминает Чижевский в своей статье на с. 326 и 334, автор дополняет сведениями из книги Авла Геллия «Аттические ночи», в которой содержатся отсылки к Анакреонтическим песням (Анакреонт XIX, 9, 4–7). См.: *Геллий Авл.* Аттические песни. СПб.: Гуманитарная акад. 2008. Т. 2. / пер. с латин. под общ. ред. А.Я. Тыжова, А.П. Бехтер. С. 363–364, 408.

рой рукописи», это в этом нет ничего удивительного: такие случайные записи песен, эпиграмм, загадок и т. п. на обложках и переплетах рукописей встречаются очень часто. Как известно, даже одна из новгородских берестяных грамот содержит запись загадки (см.: Р. Якобсон, «Славянское слово» I (1954). Возможно, однако, что Франко сам придумал эту предполагаемую запись (он не называет ее «старой», а только говорит, что прочитал ее на обложке «старой рукописи»), чтобы защититься от обвинений тех, кто в его остроумном стихотворении-загадке (в *Доместике* в отличие от *Сельди* отгадка приводится только в заключительной строфе) видел «профанацию» религиозного материала.

Список литературы

Исследования

1 *Киселева Л.А.* Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев. Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 183–198.

2 *Козловский А.А.* [Комм.] // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995. Т. 1. С. 566–567.

3 *Кофанов С.В.* «Песнь о хлебе» С. Есенина и баллада Р. Бернса «Джон Ячменное зерно» // Современное есениноведение. 2010. № 13. С. 39–45.

4 *Надъярных Н.С.* Дмитрий Чижевский. Единство смысла. М.: Наука, 2005. 364 с.

5 *Папкова Е.А.* Символика хлеба, колоса, пашни в творчестве С.А. Есенина: литературный и исторический контексты // Есенинский вестник. 2013. Вып. 4 (9). С. 73–80.

6 *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 590 с.

7 *Хило Е.С.* «Песнь о хлебе» С.А. Есенина в российском и немецкоязычном литературоведении // Современное есениноведение. 2016. № 2 (37). С. 24–26.

8 *Хило Е.С., Никонова Н.Е.* Восприятие поэзии С.А. Есенина в Германии (1920–2010-е гг.): переводы, издания, критика, литературоведение. Томск: Издат. дом Томского гос. ун-та, 2015. 230 с.

9 *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 688 с.

10 *Янцен В.В.* Неизвестный Чижевский: обзор неопубликованных трудов. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. 161 с.

Источники

11 *Чижевский Д.И.* Избранное: в 3 т. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье» — Русский путь, 2007. Т. 1: Материалы к биографии (1894–1977). 844 с.

12 *Čiževskij D.* Esenins Lied vom Brot // Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen Literarischen Beziehungen. S-Gravenhage: Mouton & Co, 1956. S. 319–336.

References

1 Kiseleva, L.A. "Esenin i Kliuev: skrytyi dialog (popytka chastichnoi rekonstruktsii)" ["Esenin and Kliuev: Hidden Dialogue (an Attempt at Partial Reconstruction)"]. *Nikolai Kliuev. Issledovaniia i materialy* [*Researches and Materials*]. Moscow, Nasledie Publ., 1997, pp. 183–198. (In Russ.)

2 Kozlovskii, A.A. "Kommentarii" ["Comments"]. Esenin, S.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.)* [*Complete Works: in 7 vols. (9 books)*], vol. 1. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1995, pp. 566–567. (In Russ.)

3 Kofanov, S.V. "'Pesn' o khlebe' S. Esenina i ballada R. Bernsa 'Dzhon Iachmennoe zerno'." ["'Song About Bread' by S. Esenin and the Ballad 'John Barleycorn' by R. Burns"]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 13, 2010, pp. 39–45. (In Russ.)

4 Nad"iarnykh, N.S. *Dmitrii Chizhevskii. Edinstvo smysla* [*Dmitry Chizhevsky. Unity of Meaning*]. Moscow, Nauka Publ., 2005. 364 p. (In Russ.)

5 Papkova, E.A. "Simvolika khleba, kolosa, pashni v tvorchestve S.A. Esenina: literaturnyi i istoricheskii konteksty" ["Symbolism of Bread, Ear, Arable Land in Sergey Esenin's Works: Literary and Historical Contexts"]. *Eseninskii vestnik*, vol. 4 (9), 2013, pp. 73–80. (In Russ.)

6 Semenova, S.G. *Russkaia poeziia i proza 1920–1930-kh godov. Poetika — Videnie mira — Filosofiia* [*Russian Poetry and Prose of the 1920s and 1930s. Poetics — Vision of the World — Philosophy*]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2001. 590 p. (In Russ.)

7 Khilo, E.S. "'Pesn' o khlebe' S.A. Esenina v rossiiskom i nemetskoiazychnom literaturovedenii" ["S.A. Esenin's 'Song About Bread' in Russian and German-Language Literary Studies"]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 2 (37), 2016, pp. 24–26. (In Russ.)

8 Khilo, E.S., and N.E. Nikonova. *Vospriiatie poezii S.A. Esenina v Germanii (1920–2010-e gg.): perevody, izdaniia, kritika, literaturovedenie* [*Perception of S.A. Esenin's Poetry in Germany (1920–2010s): Translations, Editions, Criticism, Literary Studies*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2015. 230 p. (In Russ.)

9 Shubnikova-Guseva, N.I. *Poemy Esenina: Ot "Proroka" do "Chernogo cheloveka": Tvorcheskaia istoriia, sud'ba, kontekst i interpretatsiia* [*Esenin's Poems: From "The Prophet" to "The Black Man": Creative History, Fate, Context and Interpretation*]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2001. 688 p. (In Russ.)

10 Iantsen, V.V. *Neizvestnyi Chizhevskii: obzor neopublikovannykh trudov* [*The Unknown Chizhevsky: a Review of Unpublished Works*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2008. 161 p. (In Russ.)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;
- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2024 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2024. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.
- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 9, № 4

Vol. 9, no 4

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать 04.12.2024

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 25,0

Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

тел. (495) 690-05-61